الغَوَايَةُ الأُولَى

(بَكَارَةُ المَعْنَى عَلَى الخَاطِرِ)

أزمةُ النَّقدِ الأدَبِيِّ - أَبو تَمَّامٍ الطَّائيُّ - أَبو الطَّيِّبِ المُتَنَبِّي

الدكتور

عبد الرحمن عبد السلام محمود

أستاذ النقد الأدبي الحديث

دار البشير للثقافة والعلوم

الطبعة الأولى

1441 هـ

2020 م

اسم الكتاب: الغَوَايَةُ الأُولَى (بَكَارَةُ الْمَعْنَى عَلَى الْخَاطِرِ)

التأليف: عبد الرحمن عبد السلام محمود

موضوع الكتاب: أدب

عدد الصفحات: 216 صفحة

عدد الملازم: 13.5 ملزمة

مقاس الكتاب: 24x17

عدد الطبعات: الطبعة الأولى

رقم الإيداع: 1721 /2020

الترقيم الدولي: 978-977-278-807-1





دار البشير للثقافة والعلوم


elbasheer.marketing@gmail.com

elbasheernashr@gmail.com


01152806533 - 01012355714

إهداء

إلى أخويَّ الحبيبين:

محمد ، ورمضان عبد السلام...؛

الْمَعْنَى الْأَسْمَى لِلْأُخُوَّةِ الْحَقِيْقِيَّةِ...حُبَّاً، ووفاءً.

أخوكما عبد الرحمن

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ٢٢٤ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ٢٢٥
وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ٢٢٦﴾ [الشُّعَرَاءُ]

صَدَقَ اللهُ العَظِيْمُ



فَاتِحَةُ الْكِتَابِ

هذا كتابُنا الذي نشاءُ تقديمَه إلى قارئنا الكريم على حقيقتِه من دون تهوينٍ أو تهويلٍ؛ لذلك لن ندَّعِيَ فيه دعوى شاعر المَعَرَّةِ الكبير، أبي العلاء المعريِّ؛ فنقول بقوله ذائع الصيت:

وإنِّــي وإنْ كنــتُ الأخيــرَ زمانُــه ... لآتٍ بــما لمْ تســتطعْه الأوائــلُ

ولن نركب الغرورَ الذي ركبَه شاعرُ العربيةِ الأكبر أبو الطيب الْمُتَنَبِّي حين بذَّر وأسرف في الثقة سبقاً، وريادةً؛ قائلاً:

أنــا الســابقُ الهــادي إلــى مــا أقولُــه ... إذِ القــولُ قبــلَ القــائلينَ مقــولُ

ومــا لكــلامِ النَّــاسِ فــيما يُريبُنــي ... أصــولٌ ولا للقائليــه أصــولُ

أُعَادَى على ما يُوجِبُ الحُبَّ للفتـى ... وأهــدأُ والأفكــارُ فِيَّ تجــولُ

فلا أنا هذا، ولا أنا ذاك؛ ولكنَّنِي أقول في تواضعٍ واثقٍ: هذا كتابٌ ذو رؤيةٍ خاصةٍ، ونهجٍ مختلفٍ؛ وذلك لِعِدَّةِ حيثياتٍ نسوقُها إليكَ، أهمها:

الأولى: حيثيةٌ تتعلق بالعنوان من حافتين: الغَوَاية، وبَكَارة المعنى على الخاطر. أمَّا الغَوَايةُ فمرادُنا منها خلاف الشائع عنها؛ من حيث إنَّ مدلولها اللغوي يتركز حول الضلال والانهماك فيه. وهذا هو المكين المستقر في المتن اللغوي، وفي المتن الفقهي، والتفسيري؛ لورود الفعل (غَوَى) بصيغه الصرفية والنحوية المختلفة في النص القرآني الكريم. قال تعالى: ﴿وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ﴾ ، ﴿قَالَ لَهُۥ مُوسَىٰٓ إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُّبِينٌ﴾، ﴿مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ﴾، ﴿قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشْدُ مِنَ ٱلْغَيِّ﴾، ﴿فَأَغْوَيْنَـٰكُمْ إِنَّا كُنَّا غَـٰوِينَ﴾ فهذه الغَواية الفقهية واللغوية والقرآنية ليست وِجهتنا، ولا هي من قصدنا النقدي في شيءٍ، وإنَّما غَوَايتُنا التي نشاءُ، هي الميل والهوى، بله الجذب والإغراء

ومـا يـلازم هـذه المـدلولات مـن الافتتـان والعُجْـبِ، والمحبـة والتمـاهي حـدَّ الاستغراق في الشـيء الـذي هـو المعنـى الشـعري وقصـد الخطـاب منـه. وهـذا المدلول الذي ندفع به إلى القارئ، ليس بعيداً عن أصل المدلول المعجمي، بل هو نابعٌ منه ومتكئٌ عليه. ورد في المعجم: «غَوَاهُ الشيطانُ: أضلَّه وأغراه، غَوَى: حـادَ عن الحقِّ ومالَ إلى هواه...غَوِيَ: انقاد للهـوى.» وبـه فغَوَايتُنـا التـي هـي جـوهر الكتاب الذي نُصَدِّرُ فاتحته هنا، تتحدد في الميـل والخضـوع لمـا يمارسـه الـنص الشعري علينا من أفانينه التي تخْلبُ وتُبْهر؛ متغزِّلاً إلينا بمفاتنه ودَلَاله؛ ليوقعنـا في حبائله، ويُمْسِكَ بتلابيب الأفئدة، وأغشية القلوب غيرَ منفكٍ عنها حتى تنصاع له، وترضى منه بالوصل، بل تتجاوز الوصل إلى التودد إليه تودد العُشَّاق الهائمين على وجوههم هيام الشعراء في أوديتهم. فما أودية الشعراء التي يتيهـون فيهـا إلَّا أوديـة المعاني التي تُمارس عليهم غَوايتها، وتفتنهم بأسْرِها؛ فيُسْلِمون لها أنفسهم تعلقـاً بها، وجرياً وراءها؛ علَّهم يظفرون بلآلئها المُشِعَّةِ، وسوائرها الشوارد النادرة. ولا شكَّ أنَّ هذه اللحظة، لحظة الظفر، باذخة المتعة والفتنة والجمـال؛ مـن ثـمَّ فهـي أهل للغَوَايةِ، ومدارٌ ثرٌّ للسُّكْرِ بفعل الإبداع، وخلابة الخلْق، ودهشة الجديد. غير أنَّه من الفطنة أن نعي أنَّ الغَوَاية التي مارست دَلَالهـا عـلى الشـاعر قبـلُ، تُمـارس دَلَالها على المتلقي حـين يفجئـه الـنص بحمولاتـه الجماليـة، ورصـيده الأدبـي؛ فيخطفه من ذاته، ويتشبث بـه في حضـرته؛ مُحْـدِثَاً بـه رِعشـاتِه العصـبيةَ، وهِزاتِـه النفسيةَ؛ فيُعطي ويتمنع، ويُعلن ويُخفي، بل هو يمعـن في الـدَّلَال والرفعـة رافضـاً الانكشاف كلَّه، أو العُري الصُراح؛ ليعْرُجَ بالقارئ إلى ملكوت مفاتنه، وسـماوات مغانيه التي تظل خبيئةً عصيةً في سياقٍ سرمديٍّ ينتظـر كـلَّ قـارئ حصـيفٍ يُعَـرِّي بعض أستاره، ويقبض على بعض نواصيه. وهـذه غوايـةٌ بغوايـةٍ. وكلتاهمـا حـلالٌ زُلَالٌ؛ من حيث مشيئتُهما خلق الجمـال، وإقامـة السـحر البيـاني. غوايـةٌ مارسـها المعنى على الشاعر لحظة الاصطفاء من بـين المتعـددات المتاحـة أمـام نـواظره؛ تراوده، وتشاغله، وتُغْويه؛ ليقع خيارُه عليها، وأخرى مارسها الـنص عـلى القـارئ لحظة التلقي؛ فغَشِيَه ما غَشِيَه من الفتنة والأسْر. وهذه الأخيـرة هـي كبـد مرادنـا،

وعين مسعانا من هذا الكتاب كلِّه؛ إذْ جاء تَمَثُّلاً لها، وإنفاذاً لإرادتها عبر فعل نقديٍّ تهوَّسَ باللحظة الآنية في التقائه النصَّ، واحتكاكه بالمعنى؛ فانفعل لـه، وتحسَّسَـه، وسعى إليه، بل رَغِبَ في استصفائه، واستنزاله من عليائه وشروده إلى أرض الواقـع النقدي على نحو ما سوف نرى.

وأمَّا بَكَارَةُ المعنى على الخاطر، فإنَّ القصد منها فعل الاستجابة الأولى لإشارات النص وغزلياته التي يبعث بها إلى المتلقي؛ فيستولي بها على ذائقته، ويتملك من حواسِّه ومداركه؛ فينفعل بها خاطرُه، ويعمد إلى تمثُّلِها واستخلاصها بالتسمُّع إليها، والانبساط لها، والمُكْثِ في أفيائها. إذاً البكارة فحواها الأولانيةُ غير المسبوقة؛ إذْ في اللغة أنَّ «البِكْر: أول كلِّ شيءٍ، وكلُّ فعلةٍ لم يتقدمها مثلها... ويُقالُ: نارٌ بِكرٌ: لم تُقبسْ من نارٍ، وطعنةٌ بكر: لا مثيلَ لها... وفي الحديث: كانت ضربات عليٍّ أبكاراً إذا اعتلى قدَّ وإذا اعترض قطَّ». ولك أن تفهم من مرادنا من البكارة، شيئاً من العَجَلَةِ في غير ريْثٍ ولا تُؤَدَةٍ؛ كما لك أن تأنس بفعل تداعٍ دلاليٍّ يستطيبُه الخاطرُ لحظةَ مقاربته النصَّ ومعناه الذي يحاول الانفعال معه، وتَمَثُّلَه حتى أقصاه في التوِّ واللحظة الآنيين. من هنا سترى أن ومضة وقوع المعنى على الخاطر في بكارته الأولى، لن تكون ساذَجةً، ولا هي محض عفويةٍ، وإنَّما فيها قسطٌ من القصد، وقدرٌ من الانتخاب للنصِّ وما يفتح عليه من نصوصٍ وأقوالٍ مأثورةٍ أخرى. وهذا إجراء يختلف من نصٍ لآخرَ، كما يختلف من ناقدٍ لآخرَ حسب الدُّربةِ والتجريب، ووفق القدرة على الإصغاء والتَّسمُّع والاستلهام.لكن ذلك كلَّه، يحدث في سياق الآنيِّ المستجيب للغَوَاية الأولى. من هنا كانت هوية الكتاب كلِّه مقاليةً ذاتَ إيقاعٍ خفيفٍ سريعٍ يتناسبُ مع غايته الجزئية في مقدارها، الخاطفةِ في تناولها. وبه ففيها قسطٌ لا يُنكر من الذائقة الانطباعية الأولى؛ بعيداً عن آليات الاشتغال المنهجي المعهود في تراتبه الإجرائي، وفي تفاصيله المتفرعة؛ وإن لم تخلُ منه بإطلاقٍ، لكنه إن ورد فهو يرد من مذخورات الخاطر النقدي ذي الخبرة والتجريب بعيداً البُعْدَ كُلَّه عن آفة التنظير المسفوح عن الآخر، ورطانة

التلفيق. وهذه الأخيرة هي مبعث الحيثية الآتية.

الثانية: حيثيةٌ تتعلقُ بأزمة النقد الأدبي العربي. وهي أزمة تتبين أعراضها المزمنة، وظهوراتها الأليمة، في كثيرٍ من التجليات التي من أهمها افتقاد النظرية النقدية العربية، وغياب المدرسة ذات الفلسفة والتوجه والخصائص، واضطراب المنهجية أو عدمها، ونقص التكاملية النقدية، وإشكالية اللغة...، غير أنَّ الظهور الأكثر سفوراً، هو التبعية النقدية العربية للمركزية النقدية في هويتها الغربية العامة، والأوربية الخاصة. وأسوأ ما في هذه التبعية، هو انكفاء الذات العربية واكتفاؤها بممارسة الاستهلاك، واستعذابها هذه الممارسة من دون وخزٍ غيورٍ يعنِّفُها على ضياع هويتها المستقلة، وذوبان فرادتها المائزة لها من أغيارها؛ منذ أكثر من مائة عام من النقل والتقليد؛ فأضحت تتمسح في مظاهر مستوردة جعلت منها معلم التقدم النقدي، وراية المعرفة والعصرنة والحداثة دونما حياءٍ يكفُّها عن فعل استغراقٍ مقيتٍ؛ لن تجني منه غير الإفلاس.

ولعلك تعلم يقيناً – كما أعلم يقيناً– أنَّ كثيراً من الذين تبنّوا هذه التبعية، وعَمِلُوا لها بكل قوةٍ، ثُمَّ أخذوا وراءهم طيفاً كبيراً من أجيالٍ متعاقبةٍ من نقادنا العرب، قد وقعوا ضحية مقولاتٍ مضللةٍ؛ إن صدقت في واقعها الذي نجمت عنه، وخرجت فيه متسقةً مع مرجعياته الثقافية، والفلسفية، والحضارية، قد لا تصدق في واقعٍ آخرَ مغايرٍ في بنياته وأُطُرِه وأنساقه الحاكمة، أو إن شئتَ قلتَ: لا تصدق فيه صدقَها في واقعها. ولئن كان بول دي مان قد وصف يوماً ما كتاب رولان بارت «الدرجة الصفر في الكتابة» بأنه «ذو نزعةٍ إرهابيةٍ» من حيث شاء هو ورفاقه إزاحة الدراسات الفلسفية والماركسية والتاريخية عن دراسة النص، فإنَّ هذا الرعيلُ من نقادنا العرب قد مارس إكراهاً نقدياً هو أقرب إلى التلفيق منه إلى الحقيقة الناصعة، كما هو أقرب إلى الإرهاب والتعصُّبِ منه إلى الطمأنينة والتَّسامح؛ فاستنسخوا النظرية النقدية الغربية بحذافيرها، ثمَّ ألبسوها النصَّ الأدبيَّ العربيَّ عنوةً، وطبَّقوها عليه صلفاً؛ فجاء الخطاب النقديُّ ملتوياً، مأزوماً، مسحوقاً، لا نكهة له

غير الغربة والغرابة، ولا فائدة فيه غير كثافة الرطانة والسلخ، وفجاجة النقل والترجمة. ولقد كان إدوارد سعيد على كثيرٍ من الحقِّ، بله على الحقِّ كله؛ حينما استشعر هذه الظاهرة، وأدرك تفاقمها، واستشرفَ خطرها الماحق؛ فندَّتْ عنه هذه الرؤية التحذيرية الناقدة: «يساورني الانطباع بأننا في العالم العربي نقوم بالنسخ المباشر، ما إن يقرأ الواحدُ منَّا كتاباً من تأليف «فوكوي» أو «كرامشي» حتى يرغب في التحول إلى «كرامشي» أو «فوكوي.» فانظر في واقعنا النقديِّ في العقود المتأخرة الماضية، ثُمَّ تساءل: كم عدد البارتيين، والفوكويين، والدوسوسيريين، والإيكويين، والإيزريين، والياوسيين، والغريماسيين، والدرايديين والباختينيين، والتودوروفيين ...العرب؟!!ولا شكَّ عندي أنك ستغصُّ بالإجابة الآكدة؛ ليس من هول التحول والإسراف في العدد؛ لأنهم في حقيقتهم ليسوا بارتيين ولافوكويين...، لكن من فداحة المسخ، والاستغراق في التبعية، والإيمان العميق أن لا سبيل غير هذه السبيل، ولا مخرج من كبوتنا غير الاندماج المطلق في فعل غربنةٍ أو أوربةٍ لا عاصم منه.

والحقُّ الذي آمنُ به، وأعقدُ عليه، هو أنَّ قضية النقد الأدبي العربي، كما هي قضية الاتصال بالغرب، لا يمكن فضُّ الاشتباك فيها بعيداً عن طرح أسئلتها الكِيانية الكبرى التي تتحدد في ثلاثة:

الأول:سؤال الذات العربية في معترك البحث عن هويتها المائزة، وكينونتها المستقلة، في خضم العنف العولمي القاصد قصداً تذويب الهويات ومحو خصوصياتها؟ وما هي القضايا التي يجب أن تنحاز لها وأن تتبناها؟

الثاني: سؤال النهضة العربية وحتمية حلحلتها، وإنجازها؛ للإسهام في المنجز الحضاري الإنساني؟

الثالث: سؤال العصرية والحداثة حتى نلحق بحركة العالم في آفاقه الثورية والمعلوماتية والاتصالية؛ في سياق المثاقفة لا المغالبة، وفي إطار المفاعلة تأثراً وتأثيراً لا الخضوع والانكفاء والتقليد؟

وبه فإنَّ الفكر النقدي العربي، قبل الممارسة النقدية، ينبغي أن يتأسس على أهمية الوعي بالنظرية النقدية في إطارها الإنساني العام؛ من حيث إن النظريات ذات طابع كُلِّي وجمعي، وإنَّ المعرفة كونيةٌ، والحضارة الإنسانية حلْقات متصلة ومتداخلة. وهذا مبدأ مركزي يمنع المزايدة على فكر النقد من ضرورة الاتصال بالغرب والأخذ عنه مواكبةً للعصر ومحايثةً لأنساقه المعرفية الحاكمة. فليس في الاتصال بالغرب ذنبٌ يمنعُ، ولا جريمة تدفع، وإنما هو ضرورة يحتمها سياق العصر، وتفرضها مقتضيات النهضة، وتلزم بها طبيعة المعرفة الإنسانية. وبه لا مجال للقطيعة مع الغرب، ولا مبرر لمعاداته في شؤون العلم والمعرفة ذات الطابع العابر الخصوصيات الثقافية والسياسية والحضارية. ومن قال بغير هذا فهو لا يزال في ظلمات كهفه يغشاه العمى من كل مكان. ولكنَّ ثمة نوعاً حصيفاً من الوعي ينبغي أن يتخلل عملية الاتصال بالغرب، وأن يتغلغل في تفاصيلها، إستراتيجيةً ومقاصدَ؛ متسائلاً عن نوع هذا الاتصال، ومداه، وعمقه؟ ما الذي نريده على وجه الدقة تحديداً وتفصيلاً في شأننا النقدي؟ كيف يمكن لنا أن نفيد من منجزات النظرية النقدية الغربية مع الاحتفاظ بهامش الهوية المغايرة والاستقلال المائز؟ ما سبيلنا لمنع المحو والتماهي والانسحاق المطلق؟ كيف ننتقل من مرحلة النسخ والمسخ إلى مرحلة الأصالة والإسهام الحقيقي في النظرية النقدية؟ ولا أقول صياغة نظرية نقدية عربية قائمة بذاتها، منفردة بإجراءاتها.

وإزاء هذه الأسئلة وما قد يتفرع عنها من فصيلتها النازعة صوب فحص الأزمة، وتبيان مفاصلها، وتعرية عوراتها الفجة، لا شكَّ عندي- كما أظنك مثلي- في ثورة رواد الغربنة والأوربة بالمطلق. ولسوف تجد منهم شراسةً نَزِقَةً، وعنفاً عنيفاً في الهجوم عليك، ووصمك بكل نقيصةٍ كانت، وبكلِّ مثلبةٍ أمكنت. فلا يَغُرَّنَّك منهم مَنْ شحمُه ورمٌ؛ فإنَّما هو كالبُغَاثِ في أرضِنا يستنسرُ! وأنت إذْ تتقرَّى -على مهلٍ- حالهم هذه، يعتريك شعور بالشفقة عليهم؛ لأنهم في حقيقة أمرهم لا يدافعون عن حقٍ وحقيقةٍ بقدر ما يدافعون عن حقيقة واقعهم هم، ومصالحهم

الشخصية؛ لأنهم يعتاشون على هـذا الارتهـان القمـيء للمركزيـة النقديـة الغربيـة والأوربية، وقد برمجوا مآربهم على قدِّ مقاسها شبراً شبراً، ولَوَّوا أعناق النصـوص العربية والخطابات النقدية لهذه الصرعة الجديدة. فتـراهم يفرحـون أشـدَّ الفـرح وأبلغه بتلك الثرثرات التي يتيهون بها على النَّاس. والحق أنها لا تخلو من ومضات مضيئات، وإشارات ألمعية مغوية، لكن أعمالهم في كثير منها؛ شأنها شـأنُ الخمـر والميسر؛ فيهما إثم كبير، ومنافع للناس، ولكن إثمهما أكبر من نفعهمـا كمـا قـال شيخنا سعد مصلوح متمثلاً الـنصَّ القـرآني الكـريم في إحـدى محاضـراته. وهـم معذرون في عنف الثورة وحدة الخصام؛ لا لكثير سببٍ وجيهٍ يذود عن حقٍّ أبلـج، وإنما للخطر الذي يتهدد بضاعتهم إذا أفرغتها من كثافة الرطانة، وزمانـة الثرثـرة. ولك أن تتأمل أعمال كثيرٍ منهم ممن يقتاتون على المقبوسات والتلفيقات، والذين يترجمون وهم يكتبون، ويكتبون وهم يترجمون، ثم انتـزع منهـا أسـماء دوسوسـير، ورولان بارت، وإمبرتو إيكو، وباختين، وتودوروف، وجيرارجينيت، وغريماس، وإيزر، ويأوس، وجاك دريدا، وهايدجر، وغادامير، وشتراوس، جوليـا كريسـتيفا، بول ريكور، جراهام ألان، جون ليتشه...، ثُمَّ انظر مـاذا تبقـى منهـا لهـم أو لـك؟ ولسوف يهولك الفتات الذي لا ينبـئ عـن كثيـرٍ أصـيلٍ، ولا عظـيمٍ مـائزٍ. وهـذا الصنف من النقاد تعوزه جرأة مواجهة النصوص، والتصدِّي لها وجهاً لوجهٍ؛ لأنـه لا رصيد له يؤهله لهذه الكُلْفَةِ من المواجهة؛ ولئن تهوَّر وفعل، لسـوف تجـد منـه سطحيةً وضحالةً مقيتتين. لهذا كلِّه يفْجُرِون في الخصومة، ويشْرسـون في العنـف؛ إذْ لا سبيل لهم إلَّا هذه السبيل، ولا حضور إلا على أقفيتِها. وهذا عينه كبـد حيثيـة الإرهاب في الأسلوب النقدي الذي يشاء النصر بالرعب لا بالحق. وهذه ممارسـة ظلوم للنص العربي، وللقارئ العربي؛ من حيث يُكرهان الاثنـان معاً عـلى هكـذا ممارسـة إرهابيـة تتوسـل غايتهـا بـالترميز والتثليـث والتربيـع والأيقونـات والمقبوسات...وهلمَّ جرا.

والذي عندي في هذا الشأن وقد فصَّلنا فيه القول في حيـزه مـن الكتـاب، أنَّ

نقدنا وناقدنا العربيين، في حاجةٍ ملحةٍ إلى الاستغراق في ممارساتٍ نقديةٍ تطبيقيةٍ على النص الأدبي العربي، ممارسات تندفع وفق فلسفة المغامرة والارتياد الأصيلين؛ أملاً في حيازة التراكم كماً، ثم الصهر والاصطفاء نوعاً؛ بصرف النظر عن العثرات التي تكتنف الإرهاصات الأولى، وتواكب البدايات الباكرة. وفي هذا الإجراء الذي يتعمق نصنا العربي مستلهماً خواصه وجوهره، يفيد الناقد من مذخوراته التراثية بعد أن محَّصها، واستصفاها، ومسَّها بروح العصرنة والتحديث؛ لتصلح لخدمة النقد العربي في اللحظة الراهنة، كما له بالقدر ذاته أن يفيد من المفهومات المستقرة والإجراءات الغربية ذات العمومية والشيوع مثل منهجيات الإحصاء، وأساليب التحليل النحوي، والانزياح البلاغي...، لكن عليه أن يهضم ذلك كله في إهاب عربي، وأن تتمثله روحٌ عربيةٌ تنم على صاحبها المستقل قبل أن ينم عليه أسلوبه. روحٌ تتوق إلى أن تكون جارحةً من الجوارح لا بُغاثاً هزيلاً من البِغْثَانِ؛ يأتيه الخوف من كل مكانٍ. وهذا شأن يقتضي دُربةً وخبرةً حقيقيتين؛ الأمر الذي يعود بنا إلى أزمة تكوين الناقد وفق معيار الكفاءة لا الشهادة، وصعوبة صناعته في واقعه المتردي، وانتشاله من وِهدة الأدلجة المتكلسة، والعصبية العمياء، والارتقاء به فوق تربيطات الشللية، وفقه حماية المصالح. إننا بحاجة ماسةٍ إلى برنامج عمل ينهض على تأسيس فكرٍ نقدي يؤمن إيماناً جازماً أن النقد في جوهره عقلٌ حرٌّ، وأنَّ الممارسات النقدية ينبغي أن تعكس هويتها الثقافية والحضارية الكائنة في النصوص الإبداعية، وأنَّ ثمة قسطاً أخلاقياً يجب التمسك به لمقاومة المساومات، والمذهبيات، والفتنة الدولارية أو البترولية كما قدمناه في أطاريحنا حول الأزمة في هذا العمل. وهذه الروح التي نسوقها لك في كتابنا هذا، ليست بِدْعَاً من عدم، ولا هي وحيٌ يُوحىَ، وإنما هي محض خطوةٍ خجلى في سبيلٍ لاتزال حييةً؛ عبَّدها الغيورون على نقدنا، وعلى عروبتنا، وعلى هويتنا من أمثال زكي مبارك، ومحمود شاكر، ومصطفى ناصف، وشكري عياد، وعبد الحميد إبراهيم، وعبد العزيز حمودة، وصلاح رزق، وأيمن تعيلب... وغيرهم.

الثالثة: حيثيةٌ تتعلق بأبي تمام الطائي، وأبي الطيب الْمُتَنَبِّي. فهذان العملاقان هما من أئمة الشعر العربي، بل هما قمتاه الأعلى كعباً والأكثر شيوعاً؛ يزاحمهما في هذا المجد التليد، أبو عبادة البحتري. ولعلَّ قارئنا الكريم يتساءل: لماذا هذان الشاعران وقد سبق لك الكتابة عنهما؟ وهذا سؤالٌ ذو وجاهةٍ ووضاءةٍ. ونحن نقول في الإجابة عنه: نعم كتبتُ عن أبي تمامٍ بحثاً مطولاً نشرتُه في مجلة عالم الفكر عام ٢٠٠٩م بعنوان: «القصيدة وتأنيث الخطاب– قراءة في شعر أبي تمام.» وهو بحثٌ لم أضمنه في هذا الكتاب عمداً؛ لاختلاف فلسفته النقدية. ثُمَّ كتبتُ عن الْمُتَنَبِّي كتابي الكبير:«فتنة التأويل...» وقدْ عدتُ إليهما في «الغَوَاية الأولى» ليكونا فضاءها التطبيقي الذي يتم الاشتغال عيله؛ وذلك لعظمة التجربة الشعرية وكثرة ثرائها عندهما، ولانتشار نصوصهما في الذائقة الجمالية العربية العامة. من ناحية أخرى فإنَّ نصوص أبي تمام والْمُتَنَبِّي، هي أكثر ما مارس على ذائقتي هذه الغواية التي نتكلم عنها؛ فوقعتُ في أسرها. ولعلك تقول: لقد قرأتُ هذه النصوص من قبلُ ولم أقع في غوايتها مثلما وقعتَ أنت؛ فكيف بك؟ ونحن نقول: هذا حقُّك الذي نقرُّه لك، ونقرُّك عليه؛ من حيث إنَّ الذائقات متغايراتٌ، والنفوس مختلفة الهوى، والتلقي ذو أدوات وحواس تتباين من شخصٍ لآخر؛ فكلٌّ يأخذ على قدر طاقته؛ من دون خطأٍ أو صوابٍ. ولقد حسمتُ أمري أن أقدم للقارئ العربي هذه التجربة على نحوها المقالي متعمداً الابتعاد عن حشد الأسماء النقدية الغربية، ومستغنياً عن مقبوساتها التنظيرية. وبه فهذا الكتاب مغامرةٌ في نصوص الشاعرين؛ وظَّفَتْ مذخوراتها وتجاريبها النقدية في استلهام النص في لحظةٍ آنيةٍ حالَ التقائها به. وهي في هذه الممارسة لا تنفي إفادتها من كل ما حازته من رؤىً ونظريات، وإجراءات عربيةً كانت أم غربية لأجل كشف المعنى وتمثُّل الخطاب في النص على نحو ما سترى.

... وبعد، فكتابُنا هذا، يتكون من ثلاثة فصول متعاقبة هي:

الفصل الأول: أزمة النقد الأدبي العربي: «الواقع والمأمول»: وفيه ثلاثة

محاور رئيسة تتعلق بأزمة النقد، وأزمة الناقد، ومقترح الحل في برنامج عمل متكامل.

الفصل الثاني: مع أبي تمام الطائي: وفيه عشرة مقالات كل مقالٍ منها يناقش نصاً من النصوص، ويستلهم القضية التي فيه؛ طارحاً إياها في رؤيةٍ كليةٍ.

الفصل الثالث: عودة إلى أبي الطيب: وفيه مقالات عشرة؛ نحونا فيها نحوَنا في أبي تمام؛ غير أننا تعمدنا أن نواجه نصوصاً وقضايا لم نكن قد مسسناها من قبلُ في كتابنا عن الْمُتَنَبِّي إلَّا في القليل النادر الذي أملى علينا ذلك تبياناً لغامضٍ فيه، أو دفعاً لمظنةٍ ألمَّت به.

...أَمَا وقد أضأنا منعرجات الكتاب فلسفةً وإجراءً، فإننا لنسأل الله تعالى أن يكون خالصاً لوجهه الكريم، وأن يُفيد منه القارئ العربي على النحو الذي شئناه له منه. فإن تحقق لنا كثيرٌ من غايتنا هذه أو بعضٌ منها؛ مُبَلِّغَاً رسالتَنا إلى أهلِها، فبها ونِعْمَتْ! وإنْ لمْ يتحققْ منه شيءٌ ذو بالٍ مما رجوناه منه، فحسبُنا أنَّنا حاولنا المغامرةَ ما وَسِعنا الإخلاصُ والجهدُ. والحمدُ لله في الأولى والآخرةِ، إليه يصعدُ الكَلِمُ الطَّيبُ، والعملُ الصالحُ يرفعُه.

الدوحة في الأحد الموافق: ١/ ١٢/ ٢٠١٩م.

أ.د/ عبد الرحمن عبد السلام محمود

أستاذ النقد الأدبي الحديث

كليتا الألسن، وأحمد بن محمد.

الفصل الأول

(أزمةُ النَّقْدِ الأَدَبِيِّ العربيِّ)

«الواقع والمأمول»

فاتحةُ الْكَلاَمِ

هذه مقالةٌ حَمَلَ على مكابدتِها حَمْلَاً، إخلاصـنُا للنقـد الأدبـي العربـي في واقعه الراهن ومستقبله المأمول. من ثمة نجـازف بطـرح سـؤالين عفـويين: هـل يوجد نقدٌ أدبيٌّ عربيٌّ؟ وهل لدينا نقادٌ أصيلون حقيقيـون؟ قـد تـأتي منـا مجازفـة أخرى لنبادرك بإجابة مباشرة: نعم، عندنا نقدٌ، ونقادٌ؛ لكنَّك – حتمـاً – تتسـاءل: فأين تكمنُ الأزمة إذاً؟! هنا تشرعن المقالة وجودها بحيثيات دامغة مـن اسـتقراء الحاضر واستشراف الآتي في آنٍ. من ثمَّ نشرع في مقاربة الشأن؛ نقداً ونقاداً، واقعـاً ومأمولاً؛ عبرَ تأطيرٍ ثلاثيٍّ يكاشف واقع النقد، ويشخص مشكلات الناقد، ويبلور مرتكزات التفكيك الأزموي مستقبلاً؛ وذلك على نحـو مـا سـيرد تباعـاً في أحيـزة المقالة:

أولاً: في أزمة النقد العربي:

لعله مما يريح أنفسنا، نحن العرب، النتائج المباشـرة لأي اسـتقراء وئيـدٍ أو عَجِلٍ، لتاريخنا النقدي الذي يُثبتُ الذخيرة النقديـة في المسـير التـاريخي للعقـل النقدي العربي؛ وبخاصة في فترات الزهو والازدهار العالقة بذروة المعارك الأدبية ممثلةً في عنفوانها البليغ إزاء الخصـومة حـول الطـائيين:أبـي تمـام، وأبـي عبـادة البحتري، والاختصام الحاد، والتعصب المفرط حول الْمُتَنَبِّي؛ وصولاً إلى معارك محمود شاكر مع طه حسين،وشاكر مع لويس عوض، والعقاد مع شوقي، والعقاد والرافعي، والرافعـي وطـه حسـين، والاحتـدام اللجـب حـول كتـاب «في الشـعر الجاهلي» وما نتج عنه من كتابات مختلفات أَثْرَت الوجود النقدي الأدبي ائتلافاً أو اختلافاً؛ مروراً بمحمد أحمد خلف الله، ونصر حامد أبي زيد، وما أثيـر مـن جـدلٍ حميدٍ وذميمٍ حول الشعر الحـر (التفعيلـة)،انتهـاءً بزوبعـةٍ عاصـفةٍ لا تـزال ترافـق

«قصيدة النثر» و «الكتابة الجديدة» في تجلياتها الحداثية وما بعد الحداثية بقسطٍ ضخمٍ لا يخلو من وخزٍ أليم ما فتئ ينخر في شرعية وجودها ومقدار حضورها، وما أُثير حول كتابات عبد العزيز حمودة في المرايا المحدبة، والمقعرة، والخروج من التيه.

هذا التكثيف المستشرف أفق التاريخ الذي عمدنا إلى إقامته في بؤرة الوعي وعمق الذاكرة العربيين، لا يحوز شفاعةً ولا وِساطةً ناجعتين لنفي الأزمة أو طمس معالمها، بله على النقيض يفاقم حضورُه حضورَها ويعمق مأساتها؛ من حيث قدرتُنا البدهية على كشف مقدار الانحدار والتراجع عن سدة ما أنجزه الرواد العرب قديماً وحديثاً. بناءً على إقرار هذه الحقيقة الماثلة في الواقع غير مغفولٍ عنها، يمكننا طرح أهم تجليات أزمة النقد العربي فيما يأتي:

١ - التبعية النقدية:

يلوح لي اقتناعٌ مفادُه، أن انقطاع الوعي النقدي الراهن عن هضم التراث واتقان تَمَثُّلِه من حافة، وفتنة الدور التبشيري الذي مارسه الرواد من النقاد العرب في أوائل القرن الماضي من حافةٍ أخرى، قد أسهما معاً، سرَّاً وعلانيةً، في وجود أزمة تبعيةٍ مسرفةٍ في انحنائها واستسلامها لفعل أوربةٍ نقديةٍ باذخةٍ مكَّنَتْ لفعل هيمنةٍ مطردةٍ أتت على كل مفصلٍ من مفاصلنا النقدية في معمورة النص الأدبي العربي. غير أنَّه من الحكمة ألَّا نُلقي بالكلام على عواهنه من دون مناقشةٍ أو تساؤلٍ قد يفندان ظنوناً غير حميدة تجاه استخلاصنا المبدئي في شأن التبعية النقدية؛ لذلك نقرر الخُلاصتين الآتيتين:

الأولى: خلاصةٌ احترازيةٌ مفادُها منع المزايدة علينا في شأن حتمية اتصال الشرق بالغرب، وبخاصة أن العالم كله بفعل الثورة الاتصالية والمعلوماتية، قد أضحى قرية كونية صغيرة متداخلة ومعقدة؛ إذْ إنَّ هذا شأنٌ لا نماري فيه قيد أنملة، ولسنا من دعاة التقوقع في جُحْرِ ضبٍّ عربيٍّ؛ إيماناً منَّا بتكامل الحضارة الإنسانية، وأثر الجوار المتوسطي الأوروبي، وفعل المثاقفة التاريخية والفكرية

بين طرفي المتوسط شمالاً وجنوباً، كما أنني لستُ ضد الحداثة أو ما بعدها من حيث هي سنن تاريخي لازبٌ.

الثانية: إذا شئنا أن نُسَلِّمَ بما ورد في الفِقْرَةِ السابقة- وينبغي أن نسلم به – فإنَّه من المسلَّم به أيضاً، ألَّا يفضي فعلُ الاتصال والعصرنة والمثاقفة ...، إلى ما فيه واقعنا النقديُّ من مسخ واستنساخٍ سافرين؛ بحيث تلاشت معالم الهوية العربية الفارقة لها من أغيارها الأُخر؛ حين تحول النقد العربي- إلَّا ما رَحِمَ ربِّي- إلى تقليد فجٍّ تحت وطأة الدهشة الحضارية والانصدام الحداثي؛ عملاً بمقولة: «وَلَعُ المغلوبِ بتقليدِ الغالبِ» فأضحى الناقد العربي مستغرقاً فيما يسميه إدوارد سعيد بـ« النسخ المباشر» معمماً ذلك على الفكر العربي برمته؛ يقول: «يساورني الانطباعُ بأنَّنا في العالم العربيِّ نقوم بالنسخ المباشر، ما أن يقرأُ الواحدُ منَّا كتاباً من تأليف «فوكوي وكرامشي» حتى يرغب في التحول إلى «كرامشي» أو «فوكوي» لا توجد محاولة لتحويل تلك الأفكار إلى شيءٍ ذي صلةٍ بالعالم العربي.» إنَّ خطر هذا النسخ- فيما نرى – يكمن في أمرين:

الأول: تحقيق عملية التماهي الكامل مع المنسوخ والافتتان به، والتفنن في تبعيته القُذَّةَ بالقُذَّةِ؛ في سياقٍ من الفخر بمواكبة الموضة واستلهام روح العصر.

الثاني: إنَّ الاستغراق في النسخ ينجم عنه -تلقائياً- غلق منافذ التراث والترفع على إلهاماته، من جهةٍ، ومن جهة ثانية يفقد الناسخُ المنبهرُ أصالتَه الذهنيةَ والفكريةَ ويضعف قدرته الذاتية؛ فيكفُّ عن الحفر والإبداع والإضافة إلى منجزات الآخرين؛ بفعل السحر والسُّكْر اللذين مارسهما عليه فعل الأوربة أو الغربنة. ويغدو الخطر هنا متفاقماً؛ ذلك أنَّ الناسخ لا يقع من المنسوخ موقع الأصل فهماً وإدراكاً وهويةً؛ فهو، مهما تطابق، آخرُ مختلفٌ، كما هو في الآنِ عينه، منسلخٌ عن تربته التي كوَّنته وشكَّلت مدركاته فهماً وتصوراً وحكماً؛ فيصبح بينَ بينٍ؛ لا إلى هؤلاء ولا إلى أولئك، كما أن المنسوخ ذاته مغايرٌ للواقع العربي في لونه ومذاقه؛ لأنه خُلق لواقعٍ غيره؛ فلا يمكن أن يتلبسه ويتعشق فيه مندغماً به.

من هنا يتحتم النشاز، وتلزم الغربة والغرابة معاً. وهذا هو خطر التبعية المنسحقة للآخر من دون أدنى رغبةٍ في المقاومة والاستقلال والتفرد.

٢ - افتقاد النظرية:

وفقاً لما هو ماثل في واقعنا النقدي، فإنه يفتقد النظرية النقدية الناجمة عن مرجعيات فكرية وثقافية وفلسفية متجذرة في عالمنا وتاريخنا العربيين؛ ذلك أن الوعي النقدي العربي لم يشأْ؛ ومن ثمَّ لم يقدر على ابتناء إرادة ذات نزوعٍ استقلالي؛ استسلاماً منه لمواضعات الوهن العربي العام. وبه فإن اختطاطه لسيرورة نقدية نوعية، شأنٌ لم يتحقق بالقدر الذي تنجم عنه مواصفات النظرية النقدية؛ شأْنُه في ذلك شأنُ الواقع العربي في مجالاته كافة. وقد ترتب على ذلك لزاماً هرولةٌ خَدِرَةٌ إلى النظريات الغربية الجاهزة ونقلها من دون هضمٍ وتَمَثُّلٍ حقيقيين؛ فوقع الإقحام والجبروت والعنت على النص الأدبي العربي تلفيقاً وتزويراً تحت خدعة المنهجية ووهم النظرية العالميتين؛ فجاء خطابه، في كثير من ممارساته، شقياً، ممزقاً، مأزوماً.

٣ - غياب المدرسة النقدية:

ترتب على ما سلف، ألَّا يكمل النقد الأدبي العربي عادةً مليحةً كان قد بدأها في طوره الريادي الباكر؛ حين تكوَّنت المدارس الأدبية والنقدية مثل: جماعة الديوان، ومدرسة أبولو، الرابطة القلمية، العصبة الأندلسية، وجماعة الأمناء لشيخها أمين الخولي، والعقاديون، والرافعيون، والحسينيون — نسبةً إلى العقاد، والرافعي، وطه حسين- غير أن هذه المدارس قد انحلت أواصرها، وتبعثرت مكوناتها متلاشيةً مع الزمن؛ لتحل محلها «شللية» غوغائية انتهازية مقيتة. في هذا السياق تتموضع الجامعات العربية غير ذات صفةٍ فارقةٍ في الحضور النقدي المتمايز من نظرائه كما هو شأن الجامعات الغربية؛ ذلك أنَّ الجامعات العربية في جلِّها، لم تعمد بإرادة صُلبةٍ واعيةٍ، إلى بناء خططٍ وبرامج علمية تفضي إلى تكوين فلسفي وثقافي وفكري عميق ومتجذر؛ يؤهل لبذرة ناقد واعد؛ وخاصةً أنَّ

مرتاديها في الأقسام الأدبية متواضعو المستوى في درجاتهم التعليمية؛ وهؤلاء هم المصدر الذي يُنتخب منه صفوتُه ليكونوا أعضاء هيئة التدريس مستقبلاً، ومن ثم نقاداً؛ ناهيك عن ظروف العُسْرَةِ العسيرة التي تمرُّ بها الجامعات وأساتذتها ليكونوا على ما هم عليه من انشغالاتٍ لا علاقة لها بالنقد ولا بالعلم برمته.

٤ – المنهجية:

يتحدد المنهج في زمرة من الإجراءات المنضبطة التي يُفترضُ فيها أن تفضي إلى نتائج سليمة ومرجوة؛ متكئاً على مرجعيةٍ فكريةٍ وثقافيةٍ وفلسفيةٍ؛ تشكِّلُ له إطاراً مرجعياً هو بمثابة البلاغة العامة الحاكمة لميكانزم الإجراء ورؤية الحركة النقدية تجاه النص.

ولعلَّه من النَّصَفَةِ – والإنصافُ شريعةٌ – الإقرارُ المترع بيقين الحق والحقيقة، أن واقعنا النقدي ظفر بزمرةٍ من النقاد العرب المخلصين الذين اجتازوا في مهارةٍ، عثرةَ المنهج بممارساتهم النقدية الناضجة؛ في مقدمتهم طليعة جيل الرواد من أمثال طه، والعقاد، وأمين الخولي، ومندور، وسهيرالقلماوي، و شوقي ضيف، ومحمد غنيمي هلال، ...وصولاً إلى شكري عياد، وعز الدين إسماعيل، ومصطفى ناصف، وإبراهيم عبد الرحمن، وإحسان عباس، وجبرا إبراهيم جبرا، ومحمد فتوح أحمد، وصلاح فضل، وجابر عصفور، والمَسَدِّي، وكمال أبي ديب، ومرتاض، ومحمد بنيس، وعبد الكريم حسن...، ونفر قليل يتفرقون هنا وهناك في العالم العربي من طنجة إلى البحرين.

وبرغم الاعتراف الصادق بما سلف، فإنَّ إشكالية المنهج في النقد العربي تُسهم في تأزيمه؛ وذلك من وجهين متناقضين:

الأول: وجهٌ يتمثل في فقدان المنهج وتحول الممارسة النقدية إلى فتون انطباعي فوضوي تتجلى فيه الذاتية المفرطة غير الأمينة في موضوعية أحكامها وصلف توجهها.

الثاني: وجهٌ متعلقٌ بوجود المنهج وتَمَثُّلِه. لكنه وجود وتمثل حرفيان يتطابقان تطابقاً كاملاً مع الإجراءات النقدية التنظيرية المستخلصة من تجارب النقاد السابقين على نصوصٍ مختلفة عمَّا هو بصدده؛ الشأن الذي يكفل للعملية النقدية الاستغراق في غواية الشكلية والتقليد والتلفيق الساذجين والبهلوانيين اللذين يقمعان وجود النص ويخضعانه لفعل إكراهٍ مقيتٍ؛ رغبةً في ركوب سنن الآخر وحذوه القُذَّةَ بالقُذَّةِ؛ وهو ما من شأنه سحق الخصوصية الذاتية للناقد وإفقاده مائز ذوقه ونكهة دُرْبَتِه وخبرتِه الأصيلتين. وهذه الوضعية عند أكثر النقاد المتلمسين بادئ سُبُلِهم من الدرجتين الثانية والثالثة؛ ذلك أن النضج النقدي منهجياً يُلهم صاحبه فسحة الحركة وميزة الحرية والإبداع في الإجراء والممارسة والانتخاب تجاه النص المنقود؛ فالناقد الأصيل أكبر من المنهج الذي هو مطيتُه وأداتُه في الاشتغال والتناول؛ يخلقه منسجماً مع خصوصية النص ومقصدية الخطاب غيرَ عابئٍ بقيد النسق وسجن الإجراء.

٥ – غياب التكاملية النقدية:

لقد وقع النص الأدبي العربي فريسةً لممارسات جزئية انعزالية. وآيُ تفصيلِ ذلك؛ أنَّك تجد الناقد قد يقع في غواية الهوس بالشكل والأداة على حساب المضمون؛ كما هو في شأن البنيوية الشكلية، أو أنه يفتتن بالمضمون مهملاً اللغة والأداة التي أنتجته، أو هو مُسْتَفَزٌّ تجاه المبدع؛ ينهمك في استبصار شخصيته وعقده وأمراضه وتاريخه على حساب النص، فإذا عكف على النص قد يخضع لفعل تواطؤ خفي يحمله على الافتتان به مبرزاً إيجابياته غافلاً عن علاته ومساوئه...وهكذا دواليك تكاد تُحرم من ممارسة نقدية ذات طابع كلي تتجاوز كشف المعنى الجزئي إلى مهاد ابتنائه ونموه ومعايشته؛ لتصل به إلى تمام مقصدية الخطاب الذي يشمله ويهيمن عليه ويميزه من أغياره.

٦ – لغة النقد:

تمثل لغة النقد في ثوبها الحداثي تحديداً، إشكالية معقدة في تلقيها والتفاعل

معها؛ وذلك لجملة أسباب لعلَّ من أهمها، اعتياد الذائقة العربية المقاربات الاستهلاكية المباشرة؛ استجابةً دفينةً لتجذر البعد الشفاهي في الثقافة العربية. من حافة أخرى، فثمة فرقٌ بين اللغة الرفيعة الراقية في سبكها وحبكها التي تقتضي صبراً وأناةً في تلقيها، وهذا شأن كل فكرٍ عميق؛ كلغة سيبويه الوصفية المعيارية التي كتب بها قواعد النحو؛ ثم استلزمت شروحاً كثيرة لم تنقطع حتى اليوم، ولغة عبد القاهر الجرجاني في دلائله، والسكاكي في مفتاحه، وبين الرطانة اللغوية ذات العنت، والانبهام التام التي تصيبك مللاً ورهقاً؛ فإذا جعلت تفتش في حبائلها لم تظفر بشيءٍ، أو بشيءٍ كبيرٍ؛ ذلك أن هذا المسلك اللغوي المتكلف على غير هدي، لا يكشف المعنى ولا يُبِيْنُ أسراره ولآلئه؛ فضلاً عن معايشته وابتنائه وتنميته إلى معارج علويةٍ شفيفةٍ ومبهرةٍ، وإنَّما هو فعل تبديدٍ للمعنى وبعثرة للخطاب في ردهاتٍ من التيه والضلال التي لا ظفر فيها ولا طائل من ورائها.

هذه تجلياتٌ ستٌّ قفزت عندي إلى صدارة المشهد النقدي المأزوم؛ قد تزيد عند بعضٍ وقد تنقصُ عن آخر؛ وذلك وفق الخبرة والتجريب في ساحة الميدان النصي العربي. وهأنا ألقي بها إلى القارئ الكريم للفكر والمدارسة والحوار؛ لعلَّنا نستخلصُ وصفةَ علاجٍ ناجعة في تجاوز أزمة النقد العربي على نحوٍ مأمولٍ.

ثانياً: في أزمةِ النَّاقدِ العربِي:

عطفاً على ما سلفَ في شأن أزمة النقد الأدبي العربي المعاصر، نستكمل طرفاً موصولاً بتلك الأطاريح؛ لكنَّه مخصوصٌ بالناقد ذاته لا بالنقد، مع إيماننا الكامل بارتباطهما - النقد والناقد - ارتباطاً لا فكاك فيه، ولا محيص عنه؛ إذْ هما كينونةٌ وجوديةٌ بعضُها من بعضٍ بلا فصلٍ أو إزاحةٍ. غيرَ أنَّه من الاحتراز والاحتراس معاً، تأطير هذه المعالجة بجملة مبادئ أوليةٍ نأمُلُها ناجعةً في فضِّ الاشتباك حول ما يُحتملُ إثارته من جدلٍ قد لا يسلمُ من بهتانٍ عظيمٍ إذا أسفر عن مراميه الخبيئة، أو أقلُّه سوءُ نيةٍ مركوزٌ في طيات صدرٍ غيرِ سليمٍ. من ثَمَّ نؤطِّرُ

الآتي:

أ – أزمةُ الناقدِ/ أزمةُ الواقعِ:

لعلَّه ممَّا يضمن للناقد العربي قليلَ عفوٍ وبعضَ شفاعةٍ في مساءلتِه عن سرِّ تفاقم أزمته الراهنة، الإقرار بتراجع الواقع العربي في مجالاته الفكرية، والفلسفية، المعرفية، والثقافية...، إنَّه واقعٌ مأزومٌ بكثافةٍ لا خجل فيها ولا حياء يعتريها. بيدَ أنَّ أسوأ ما أفرزته هذه المحنة النَّزقة في تمددها على المستويين: التزمُّني والتزامُني، هو تبددُ الذات العربية في أشتاتٍ متفرقاتٍ؛ الشأن الذي صبغها بالضعف، وأسبغ عليها فاقةً مدقعةً في قواها ومقوماتها؛ أفضت بها إلى زعزعة القلاع الحصينة، وإخضاع بُنَاها لفعل جبروتٍ ونزفٍ بلا انتهاءٍ. وقد هالها، إذا هي أخذت في تأمل واقعها ومآلاته، وخزٌ عنيفٌ لإحساسها الغائر بقهرٍ قاهرٍ وقعَ عليها من الآخر الذي تربَّصَ بها محتلاً، ونهَّاباً، ومهيمناً، ومعوقاً لكل أسئلتها النهضوية الحقيقية. وبه فقد احتدَّ الوعي العربي في تفكيك إشكالية هذه الذات وحتمية البحث عن هويتها الحضارية ضمن أزمتها التي غارت في كينونتها وكأنَّها أزمةُ كونٍ، أو هو كما يقول أسعد رزوق:« المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية. إنَّها بكلامٍ آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكِيانية الكبرى، وإيجاد القِيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها. وهي بالتالي تتعلق بمسألة استشراف هذه الذات الحضاري والقيمي ورصد اتجاهاتها ونزعاتها. وفي هذه المشكلة تتجلى أزمة هذه الذات وكأنَّها أزمةٌ حضاريةٌ وأزمةُ كونٍ.»

في هكذا واقعٍ تتخلف فيه أسباب إنتاج المعرفة بكل صنوفها إلَّا أسباب الجهل والخرافة، ينشأ الناقد العربي الذي نسائله، تائهاً، ممزقاً بين قداسة التراث وفتنة الحداثة؛ مأخوذاً بتوترات شتى تأتيه من كلِّ جانبٍ وما هو بقادرٍ على الصدِّ والمقاومة وتَبَيُّنِ سبيله القويم مرجعيةً، ورؤيةً وإجراءً. وإنَّ العدل الذي نتوخاه في المساءلة، ليكفلُ الإدراك الرهيف بحيثيات الأزمة عبر أمرٍ بدهيٍّ في سطوعه

وبرهانه؛ مفادُه أن الناقد ابن بيئته، وناتجُ واقعِه؛ فمن المنطق أن يتجلى مأزوماً، وأنَّه من النَّصَفَةِ أنْ نفهم ذلك، وأن نستشفع له به.

ب - ندرةُ الوجودِ/ صعوبةُ الصِّناعةِ:

أحسبُ أنَّ واقعاً كالذي شخَّصناه، من الحكمة ألَّا نسرف في ابتغاء النقاد الحقيقيين فيه بكثرة، وألَّا نأمل في سقف العالمية النقدية الفاعلة بحيوية في إنتاج المعرفة، والإسهام في المنهجية؛ حتى لا نُوقعَ أنفسنا تحت وطأة جَلْدِ الذات ووخزها؛ ذلك أنَّ شأن صناعة الناقد الأصيل، لا تتوقف على أمر الموهبة الثَّرَّةِ فحسبُ؛ وإنَّما تقتضي لزاماً، صقلاً مُكْلِفَاً طويل الأمد؛ يستلزم سكنى التراث وهضمه من كثبٍ في أريحية وأناةٍ، فيما هو، في الوقت عينه، عارفٌ بتعاريج الحداثة، متقنٌ رؤاها وطروحاتها؛ ملتحماً بروح العصر؛ مشبعاً بفلسفاته ومناهجه. غيرَ أنَّ الأهم مما سلف، إدراكُ الناقد تفاصيل واقعه، ومشكلات مجتمعه، وقضاياه الكيانية الضاغطة، ورصد آماله وطموحاته...، ينبغي أنْ تتأتى للناقد قدرةٌ على بلورة رؤيةٍ وموقفٍ من مجموع الواقع، والانغماس في دوره الرسولي الإشعاعي أو الكهاني المبشر بالحلول والرؤى النهضوية والتنموية التي تضمن عصرنة المجتمع. وأنَّى هذا إلَّا لمن رَحِمَ ربي فاختصه بالخِيَرَةِ والاصطفاء؟!

جـ - الأزمة لا الإنجاز:

ثمة مغفرةٌ ألوذ بها من لدن النقاد عامةً، والأصدقاء المقربين منهم خاصةً، مفادُها عدم مؤاخذتي على إهمال أحدٍ أو نسيان إنجازه الذي أثرى به حاضرنا النقدي ممن نجايلهم ونشهد فضلهم؛ ذلك أنَّ مراد المقالة كشف مواطن الأزمة العالقة بالنقاد لا رصد إنجازهم؛ الذي نطمع أنْ تواتينا فرصةٌ أخرى لتتبع أعمال المخلصين منهم ووضعها موضعها اللائق بها في حيزه وحينه.

... أمَا وقد احترزنا واحترسنا بمبادئ ثلاثةٍ على نحو ما طرحناه، فقد آنَ لنا

مباشرة تجليات أزمة الناقد وفقَ ما يرد:

١ -أزمةُ التكوينِ:

تبدأ الإشكالية التكوينية للناقد العربي منذ نعومة أظفاره؛ حين تتلمس أقدامه عتبات النُظُمِ التعليمية والمعرفية في واقعنا؛ ذلك أنَّ المنظومة التعليمية تكاد تُبنى وتُدار على غير هديٍ أو فلسفةٍ؛ وكأنَّ همَّها إزاحة مدخلاتها البشرية والخلاص منهم بتخريجهم ذوي شهاداتٍ لا كفاءاتٍ؛ من حيث تَعْمَدُ إلى تمكين آليات الحشو والتلقين، والحفظ والتسميع، في مناخ سلبي في الإدراك والتلقي؛ لتنبني العقلية العربية وفق نظام «الكتالوك» وسنن اشتغاله الآلي. وبه نأسف لحال أولئك الذين ألقت بهم أقدارهم إلى أقسام الدراسات الثقافية في الجامعات العربية؛ ليتخرجوا فيها غير متقنين علوم اللغة التي هي أدوات النقد ومفاتيحه التمهيدية إلى النص؛ ناهيك عن فهم النظريات الأدبية والنقدية وممارستها إجرائياً على واقع النصوص.

من جهةٍ ثانية، فإنَّ الرؤية الحاكمة للمسير التكويني للناقد العربي عبر روافده التعليمية، تقعُ فريسةً لخدعةٍ، وجهلٍ؛ وذلك من زاويتين:

الأولى: زاويةٌ تتعلق بخدعة « سوق العمل» التي شاعت وتعمقت في العقل التعليمي وبخاصةٍ في سقفه الجامعي. وهي مقولةٌ حقٌّ في ذاتها؛ من حيث هي جزءٌ يسيرٌ من فلسفةٍ كليةٍ عامةٍ؛ ينبغي أنْ تَغْزَلَها مع غيرها من الغايات الأُخَر التي حددها مجتمع المعرفة الحديث لأفقه الحضاري، وهي أربع: المعرفة، العمل، بناء الذات، التعاون المجتمعي. لكنَّ الواقع المسخ اللاهث وراء ماديات العصر، أغفل كلَّ هاتيك المُرَادات متشبثاً بـ «العمل» وحده من دون إتقانٍ وتَمَهْرٍ أصيلين يكسبان جدارةً بالمنافسة عالمياً.

الثانية: زاويةٌ تنبجس من الأولى وتتمايز عنها نوعياً؛ من حيث هي عالقةٌ بالجهل بالقصد الأسنى للغاية التعليمية التي ينبغي أن ترتبط بعُرَىً وثقى ببناء

الشخصية العامة للمتعلم؛ وذلك من خلال تكثيف الوعي بالشق المهاري المتقن لآليات اشتغال العقل ونظم التفكير بصنوفه العامة، والنقدي بخاصةٍ. إنَّ مسألة «التفكير الناقد» ينبغي أن تكون أولويةً مُلِحَّةً فيما قبل الجامعة؛ فيما هي في الجامعة حجرُ الزاوية وذروة سنام الأمر كلِّه. ولا أحسب أنَّ في هذا حداثةَ كشفٍ أو عظيم ابتكار؛ لأنه مُدْرَكٌ عالمياً منذ أن سطَّر قديماً فيلسوف الصين العظيم «كونفوشيوس» مقولته الخالدة: « تعليمٌ بلا تفكيرٍ جهدٌ ضائعٌ، وتفكيرٌ بلا تعليمٍ أمرٌ محفوفٌ بأشدِّ الخطرِ.» إنَّ وعينا بحتمية تمكين ذهنية التفكير النقدي في صُلبِ الشخصية، وتحويل ذلك إلى ثقافةٍ ومُناخٍ عامين، لهو فلسفةٌ عاصمةٌ من الزلل والانغماس في الخرافة والضلال؛ من خلال ملَكَةِ الفحص والتساؤل، والاكتشاف، والاستدلال استنباطاً، واستقراءً وتمثيلاً، وممارسة حرية القبول والرفض مسوغين بموضوعيةٍ؛ بعيداً عن نزوعات الهوى، وفتنة المصلحة الشخصية. وافتقاد الناقد العربي في تكوينه لهذه الحاسَّةِ، أو للكثافة النوعية منها، هو جوهر الإشكالية التكوينية لديه؛ إضافةً إلى هذا، فإنَّ النقد قد رَكِبَه من ليس من أهله ممن لم يتخصصوا في علوم اللغة والبلاغة ونظرية الأدب؛ فهبَّ ودبَّ فيه كل ناعقٍ يهرفُ بما لا يعرفُ.

٢ -: أزمةُ التأدلجِ:

إنَّ مساءلة الناقد العربي في طوره الحديث في أوائل الألفية الماضية، تكشف عن افتتانه بكلمة مركزية؛ تمثِّل السرَّ الأعظم لكلِّ توجهاته فيما بعدُ، وهي كلمة «المعاصرة» التي ارتبطت بالرعيل الفذِّ من العقلانية الليبرالية البرجوازية الذي كوَّنته ثورة ١٩١٩م لتفكك به أيديولوجيا الهيمنة الإقطاعية، والتمترس الغيبي، وتنأى بمصر عن واقعها وماضيها معاً. غير أنَّ فتنة المعاصرة تداخلت في الصميم، مع أسئلة ثلاثة حول: الهوية، النهضة، والحداثة. وقد شكَّلت هذه الأسئلة الشائكة مساراتٍ مغايرةً لفعل الأيديولوجيات المختلفة التي تجاوزت محض المعرفة والأفكار، إلى صراع المذاهب وسجال الفِرَقِ والعقائد الذي نما

وتعمق في حميا عدائية تَسِمُ بالعمى الفكـري وتحجـب البصـيرة عـن رؤيـة الآخـر والحقيقة في آنٍ. من هنا ننوه إلى أيديولوجيات نقادٍ ثلاثة:

الأول:الناقد اليساريُّ: وهو الصنف الـذي تبنـى الأيديولوجيـة الاشـتراكية في تجليها الواقعي الجديد القائم على معانقة الواقع، والالتحام بالجماهير في أبعادهـا الطبقية العاملة والكادحة. من ثَمَّ تتـأطر وضـعية الأدب في كونـه صـاحبَ رسـالةٍ اجتماعيةٍ سياسيةٍ تقدميةٍ؛ تَعْمَدُ إلى بعث الوعي الشعبوي والجماهيري العام تجاه قضايا الواقع وتحرره من ربقة الإقطاع وطغيان الطغمـةِ. لـذلك نفهـم كيـف نظـر السياب للشعر على أنَّه محض «وسيلةٍ للتعبير عن فكرته السياسية والاجتماعيـة.» وقد حمل لواء هذه الأيديولوجية نقادٌ مَهَرَةٌ من أمثـال: محمـود أمـين العـالم، عبـد العظيم أنيس، لويس عوض...، كما كانت مجلة «الثقافة الجديدة» المنبـر الأكثـر ذيوعاً في هذا الاتجاه.

الثاني:الناقد الملتزم: وهو الصنف الذي آمن بفكرة «الالتزام» وجعلهـا صُـلبَ أطروحته الأدبية. وقـد تجسَّـد في التيـار الليبـرالي الوجـودي القـومي الـذي بنـى أيدولوجيته على ثنائية متكاملة: البعد الفلسفي الوجودي، والبعد القومي العروبي. وفيه تتحدد هوية الأدب بعامةٍ، والشعر بخاصةٍ؛ في البعد الرؤيـوي الميتـافيزيقي. هكذا نفهم كلام مطاع صفدي: «إن الشعر العظيم يتحد بالميتافيزيقا المطلقة؛ لأنَّ كلاً منهما باعثٌ للحرية الكبرى». وقد دافعت مجلة «الآداب» البيروتية لصـاحبها سهيل إدريس، عن هذا الاتجاه وأفردت جلَّ مساحتها له.

الثالث:الناقد الحداثي: وهو الصنف الذي حمل لواء الحداثة في أعـلى درجاتهـا صخباً ونزقاً متكئاً على مقولة «الحياة» في بعدها الإنسـاني المطلـق؛ مؤمنـاً بوحـدة الحضارة الإنسانية، وضرورة اندماجنا بالغرب والتماهي معـه، وإحـداث قطيعـة حادة مع التراث العربي، بله تَعَمُّدُ نفيه وإزاحته. لذا يمكن وعي فحوى عبارة جبرا إبراهيم جبرا المؤثرة: « على الشعر أنْ يبتعدَ عن حدو الإبل ويقتـرب مـن صـوت النبوة»؛ فيما يوسف الخال يؤسس في بيانـه «مسـتقبل الشـعر في لبنـان» للأصـول

المذهبية للاتجاه عبر عشر نقاط متكاملة. أمَّأ أدونيس؛ فقد تزعم هذا الشأن غيرَ مدافعٍ فيه، وبلغ به ذروته من المحو والانخلاع عن الجذور والأصول العربيين؛ وصولاً إلى «قصيدة النثر»، و«الكتابة الجديدة»؛ يقول: « ماحياً كلَّ حكمةٍ ... هذه ناري، لم تبق آية، دمي الآية، هذا بدئي...» وقد لعبت مجلة: «شعر» اللبنانية ومن بعدها مجلة «مواقف» الدور الأهم في هذا الاتجاه.

لكأنِّي بك الآن تتساءل متعجباً: أين الأزمة في ذلك التأدلج الذي عرضته لنا؟! وأنا أجيبك؛ رغبةً في إزالة العجب وتبيان المشكل؛ فأقول: إنَّ الأزمة تكمن في أمرين:

الأول: أمرٌ يتعلق بخطاب الناقد المؤدلج الذي انصرف عن تبئير الوظيفة الأدبية، والجمالية، والثقافية للنص، إلى حيث الانخراط في خدمة الأيديولوجيا والمصالح المتعلقة بها من خلال الاتكاء على المضامين النصية والرسالات التي تبثها لروادها والمشايعين لها؛ أملاً في تعميق رؤاهم ونصرة أحزابهم. وبذلك فَقَدَ الناقدُ ركناً ركيناً من مهمته النقدية إزاء النص الأدبي؛ ليتحول إلى مفسرٍ، أو مبشرٍ أو داعيةٍ مذهبيٍّ.

الثاني: أمرٌ ناجمٌ عن المناخ الضاغط الذي صنعته الأيدولوجيات المختلفة، وهو حُمَّى الصراع، وفتنة الجدل، وحدة الخصومة، وارتفاع نبرة السجال إلى عراكٍ عدائيٍّ باذخ. ولما كان من خصائص الأيديولوجيا - أية أيديولوجيا- أنها تطرح رؤيتها على أنَّها الأكملُ والأصوبُ؛ ومن ثمَّ الأجدرُ بالاعتناق والاتباع؛ فإنَّها تُكسب شيعتها عماوةً دامسة؛ تحجب بها عن بصائرهم نسبية الحقيقة ليقينها بالحقيقة المطلقة التي في حوزتها. وهو شأنٌ ترتب عليه من كلِّ شيعةٍ مؤدلجةٍ، تَعَمُّدُ إهمالِ النصوص الأدبية للفِرَقِ والمذاهب المناوئة بصرف النظر عن مكنونها الجمالي وقيمتها الأدبية، بله الاستماتة في تحقيرها والحط من شأنها وإزاحة أية قيمة فنية عنها؛ لأنَّ تصور الأدب هويةً وغايةً، مختلفٌ بحسب كلِّ أيديولوجيةٍ على حدةٍ.

٣ - أزمةُ العُصْبةِ أو القبيلةِ:

تتجلى هذه الأزمة في زمرة نفرٍ من النقاد العرب؛ إمَّا على المستوى القُطْرِيِّ المحلي، أو على المستوى الدولي العربي؛ حيث يشكِّلون وجوداً نقدياً أشبه بهوية العُصْبَةِ أو القبيلة التي تجمعها الذرائعية المشتركة، وتفتنهم المصلحة الواحدة؛ فهم وحدةٌ وإن كانوا متفرقين أيديولوجياً، إلَّا أن مبدأ النفعية يعلو فوق كلِّ مبدأ آخر، وهم لأجله ينتهكون فكرة المَعْيَرَةِ والكفاءةِ لصالح منتسبي العُصْبة؛ فيتفننون في تمكينهم، وعلو كعبهم، وفرضهم على النصوص والناس؛ عملاً بمبدأ تبادل المصالح، ومقولة سماسرة الأسواق: «شيِّلْنِي وأشيِّلك». وهو منطق «شلليٌّ» مقيتٌ لا علاقة له بالنقد أو بالحقيقة، أو بالقيم العليا: الحق، والخير، والجمال؛ وإنَّما بالكسب والتكسب المتبادلين.

هذه العُصْبَةُ القبليةُ تراها أكثرَ ما تراها، متحلقين حول فتات المؤسسات الرسمية؛ يُمسكون بتلابيب منافذ نشرها، وجوائزها؛ ضاربين عرض الحائط بأية قيمة فنية أو أدبية؛ المهم أن يكون الفائز ضمن أفراد العُصْبة التي تعضد وجودها، وتحصِّن قلاعها، وتعمق سلطة حضورها وهيمنتها في المنح والمنع؛ استلهاماً لذهب المعز وسيفه. كما يهولك حضورُهم الدائم في كلِّ أنشطتها، ومؤتمراتها، وندواتها؛ يكرسون لخطاب الكهنوت النقدي الثقافي - على حد تعبير الناقد المتميز أيمن تعيلب - مستغرقين في تبرير الخطاب السلطوي والتبشير به، وتفنيد أي حجاجٍ يخالفه. ولقد يروعُك صدمةً ودهشةً، أنْ تقبضَ على شعورٍ بعضهم متلبساً بنرجسيةٍ مستفزةٍ؛ تُسْكِرُها صنميةٌ متألهةٌ - نسبةً إلى الصنم- تستعذب الطواف حولها، ورفع القرابين إليها. وهذه الشرذمةُ الفاسدةُ المفسِدَةُ، أشرُّ من يمارسُ خطاب الإرهاب والترهيب النقديين على المخالفين من خارج العُصْبة؛ فلا يتورعون في رميهم بكل نقيصةٍ، ووصمهم بكلِّ مثلبةٍ، وإزاحتهم عن كلِّ موقعٍ، والتشنيع عليهم في كلِّ منبرٍ؛ ذلك أنَّهم مسكونون بوهم الجدارة والأحقية،

وأنَّ مواقعهم الوظيفية حقوقٌ مكتسبةٌ يتملكونها ملكيةَ الـ «عِزَبِ» الخاصة. ولك – وأنت العليمُ الخبيرُ بالدهاليز وخبيئاتها– أنْ تفهم، في خضم هذا الواقع المزري لنفرٍ متنفذٍ غيرِ قليلٍ من النقاد العرب في العالم العربي كله، محنةَ النقدِ ومأساةَ الناقدِ معاً؛ فإنْ لم تعِ، فاسترجعْ تاريخ المعارك النقدية، وزمانة السجال الخلافي؛ لتعرف هوية الخطاب النقدي ومقدار الحق والباطل فيه.

٤ – أزمة البترودولار:

نختمُ هذه التجليات الأزموية بوقوع بعض النقاد العرب – وهم غيرُ قليلٍ – في غواية البترودولار والثقافة النقدية العالقة به والناجمة عنه. وهذا شأنٌ أشبهُ ما يكون بمسِّ الجنِّ أو إدمان الخمر؛ إذْ لا برء منه ولا خلاص له. إنَّ هيمنة الثقافة البترودولارية المتأتية عن الوفرة النفطية الخليجية تحديداً، قد أسهمت بقدرٍ كبيرٍ في زعزعة الحصانات النقدية لدى كثيرين من النقاد العرب وتحويلهم إلى بيروقراطي معرفة؛ حيثُ أضحى أكثرُهم يهيم بها حلماً ورغبةً؛ مقدماً لأجلها تنازلاتٍ جمةً. ولا يغرنَّك في هذا المنعرج من الأزمة كبيرُ أسماءٍ وعظيمُها؛ ممن ترتجُّ لهم ممالك النقد في دولة العروبة؛ فقد رأيتُ بأمِّ عيني رؤية يقينٍ مباشرٍ، كيف تتضاءلُ هذه الأساطينُ أمامَ شعراء وروائيين وقصاصين من الدرجات الدنيا؛ لتحوز الرضا الدولاريَّ؛ فتكتب وِفْقَ إرادتهم غيرَ آبهةٍ بقساطيس القيم أو موضوعية الأحكامِ.

...وبعد، فقد وضعنا أمامك تجلياتٍ أربعَ لأزمة الناقد العربي تمس ذاته مساً مباشراً. وإنه لمن النَّصَفَةِ القول: إنَّ هذه التجليات الأزموية، لا يلزمُ بالضرورة أنْ تجتمعَ كلُّها في ناقدٍ واحدٍ – وقدْ تجتمعُ– وقدْ يتكثف حضورُها في مكانٍ دون غيره، لكنَّها على أية صورةٍ من الصور، كائنةٌ وفاعلةٌ. ولئن شئنا الإخلاص للنقد الأدبيِّ حقّاً – وأخالُ ضرورةً أنْ نخلصَ– فعلينا أنْ نملكَ شجاعةَ مواجهتِها ونقاشِها؛ بديلاً من نكرانها؛ ودفنِ رؤوسنا في الرمال.

ثالثاً: في اقتراحِ حلٍ لأزمةِ النقدِ الأدبيِّ العربيِّ:

تأسيساً على ما تـمَّ تـأطيرُه في الفقـرتين السـالفتين المتعلقتـين بالنقـد والناقـد العربيين من قبلُ؛ ندلف إلى المآل الأهم في هذه الأزمة، وهـو مسـعانا نحـو بلـورة رؤيةٍ تبتغي الإسهام في كشف الغمِّ النقديِّ، وتفكيك إعضاله؛ عبر صـياغة مقتـرحٍ لحلِّها في طورها الراهن. ولعلَّه صوابٌ، تأكيدُنا الصـميمُ عـلى لدانـة الرؤيـة التـي نتوخى إشاعتها، ومرونة المقترح الذي يتراءى أكثرَ واقعيةً ومقبوليـةً حتـى حينـه؛ لأنه من النسبية بمكانٍ مكينٍ، ومن قابلية التغير والتطوير والتشعيب بشأوٍ منفسـحٍ على كلِّ إضافةٍ حقيقيةٍ مخلصةٍ للهمِّ النقديِّ العربيِّ. وامتثالاً لهذه الروح ولرغبتها العميقة في النأي عن الصلفِ والعَجَلَةِ في تناول طرحٍ بهذا القسط من الأهمية، نمهد له بتأطير المبادئ الآتية:

أولاً: الإيمان يقيناً؛ بأنَّ أزمة النقد مرتبطةٌ بأزمة الإبداع.

ثانياً: إنَّ الأزمتين معاً – نقداً وإبداعاً – ناجمتـان عـن أزمـة الواقـع الحضـاري للعالم العربيِّ.

ثالثاً: إنَّ أية انفراجـة في هـذه الأزمـة، سـتلزمُ ضـرورةً، عـن تنميـة المجتمـع العربي، وتطـوره في مناحيـه المتداخلـة، وأنَّهـا إحـدى إشـاراته الواعـدة صـوب المستقبل المأمول.

رابعاً: إنَّه مـا لم يتحقـقْ شـرط الحريـة الحقيقيـة لإمكـان التفكيـر، والإبـداع، والتعبير، والنشر، فإنَّ جهود نسف الأزمة وتفكيكها، تظلُّ فرديةً أقـرب إلى العبـث أو الهذيان منها إلى الحقيقة؛ وذلك لسببٍ أصيل؛ وهو أنَّ النقـد في جـوهره، عقـلٌ حرٌّ.

خامساً: جلُّ الأطاريحِ ذاتُ مقبوليةٍ وتقديرٍ؛ شريطةَ الأصـالةِ، والإخـلاصِ في الاجتهاد فيها من لدن ذويها.

فإذا تمَّ لنا استلهامُ هذه المبادئ على نحو ما أردناه لها، وأمكـن إحكامُهـا في

وعينا بلاغةً حاكمةً لرؤية الحلِّ، يمكن لنا أن نقرر في هدوءٍ، قولَنا: إنَّ شأن صياغة حلٍّ لأزمة النقد الأدبي العربـي، لا يتـأتى عبـر سـكِّ مصـطلحٍ فـرديٍّ، أو مقولـةٍ موجزةٍ، أو جملة نقاطٍ مستقلةٍ تتوالى في سردها وكأنَّها «روجتة» عـلاجٍ مـن مـرضٍ يسهلُ البرءُ منه؛ وإنَّما الشأنُ رؤيةٌ متشعبةٌ ومتكاملةٌ ومعقـدةٌ. هـي - بـالأحرى- «برنامجُ عملٍ» ذو بعدٍ إستراتيجيٍّ تزمناً وتزامنا؛ يقتضي اتساع الأفق وطول الأمد في حكمةٍ وصبرٍ جميلين.

ولمَّا كان هذا هو وعينا التأسيسيّ للأمر، فقد أفضى تأملنـا تجليـات الأزمـة بآثارها المختلفة، إلى اقتراح برنامج حلٍّ يتكوَّن من ركائز ثلاث؛ هي:

١- فلسفة الفكر النقدي.

٢- الممارسة الإجرائية في النقد.

٣- القيم الأخلاقية الحاكمة للإنجاز النقدي.

هذه الركائز هي صُلبُ المقترح ومائز هويته. من ثَمَّ نشرعُ في تبيانها وفق الآتي:

١ - فلسفة الفكر النقدي:

إنَّ مرادنا من «فلسفة الفكر النقـدي» هـو ابتنـاءُ إرادةٍ عربيـةٍ غيـور؛ تنـزِعُ صوب الأصالة والامتياح من الذات، والإسراف في الاتكاء عليها نحـلاً وصـقلاً؛ لاستلال جوهرها واستلهام فرائدها؛ فنكـون «نحـن نحـن» فيمـا نحـس ونشـعر ونتكلم به، لا «نحن» ممسوخين بغيرنا. إنَّها الإرادة الجسور في فقه «الأنـا» وفهـم اعتزاز الهوية، ويقين الثقة بالتدريب والتجريب، وفتنـة الوجـود الحـر المسـتقل؛ الذي يأبى التبعية الذليلة، ويرفض النسخ والمسخ والتلاشي في الآخر. لكأنِّي بك الآن، وقد التقطتَ الخيط منِّي؛ لتقول لي: إنَّ الأمر الفكـري المقصـود، هـو أشـبهُ بسياسةٍ وثقافةٍ عامتين، ومناخٍ حاكمٍ وفاعلٍ، بل هو سياسـةٌ مخططـةٌ، ومدروسـةٌ بعمقٍ واقتدارٍ؛ ينهض بها أولو العزم من فلاسفة النقاد الأفذاذ الذين تسكنُهم رؤيةٌ متحررةٌ لحفظ الكينونة العربية وديمومتها. وإنه لشتان بين نقـدٍ يُنجـز عـن خلفيـةٍ

فكريةٍ ذات توجهٍ وسياسةٍ أصيلين، وآخر مكشوفٍ بلا سترٍ أو ظهيرٍ يتكئ عليه؛ فيتجلى عشوائياً، فوضوياً، مُجْتَثّاً من غير ركيزةٍ أو عُمُدٍ، نقدٍ مَسْخٍ بلا روحٍ خاصةٍ، أو مذاقٍ فريدٍ.

ولعلَّك وإياي، نُقِرُّ متواضعين، بصعوبة هذا الشأن؛ لما يلزمُه من عمق وعيٍ، ومتانة عزمٍ، وجَلَدٍ على المحن والدواهي الغلاظ. هذه القدرة العجيبة التي نشاؤها لأمرنا هذا، ينبغي أن تملكها المؤسسات الحكومية في العالم العربي، والجامعات، والهيئات الخاصة، والمؤسسات الثقافية والإعلامية القيِّمة على صناعة النقد وتحقيق شروطه؛ بما تضعه من خططٍ علميةٍ، وبرامج دراسيةٍ، وسياساتٍ عامةٍ؛ لسد ثغرة المشكل التكويني، والانتقال بالمعرفة النظرية إلى مهارة تطبيقية مُتْقَنَةٍ؛ ذلك أنَّ نقدنا العربي اعتاد الاعتياش على الآخر، واستكان لفضله وفتنته، وظنَّ المتماهون معه، أنْ ليس في الإمكان أحسن مما كان، بل هو تمام الأمر وذروة سنامه، بله مدعاة الفخر بالسير في الركاب، وتمثل الصرعة، والظفر بعبق المتن الرئيس الحاكم؛ فيما سواه هامشٌ عدميٌّ لا قيمة له.

وليت لنا أن نفهم لطيف الأمر على حقيقته من مراد القصد؛ إذْ لا يعني هذا الفكر الذي نبشِّر به، الانزواء عن حركة المعاصرة، أو عدم معرفة دقائق ما أنجزته حركة النقد في شيوعها العالمي. لا! لنعرفْ، وندرسْ، وندققْ دون أن ننسخ نسخاً مباشراً كما نوَّه به إدوارد سعيد من قبل؛ بل نعرف بكلِّ طاقتنا النهومِ، كلَّ ما يمكنُنا معرفتُه؛ لأجل هضمه وإذابته في مكنون خلايانا العروبية؛ ليخرج من لدنَّا خلقاً آخر بدمٍ وروحٍ عربيين؛ فما الليثُ إلَّا خرافٌ مهضومةٌ. وبهذا - وهذا وحده - يمكنُنا عبرَ فعلِ التجريب والمغامرة المتراكمة، أنْ نشكَّلَ المدارس النقدية ذات التمايز والجدلِ المثمر، كما يمكننا الإسهام في النظرية النقدية العالمية بخصوصية تجربتنا العربية، والتعمق فيها، وكشف فرائدها وامتيازها من الآخر؛ بديلاً من العالة التي تكللُ جباهنا في صَغَارٍ ومذلةٍ.

٢ - الممارسة الإجرائية في النقد:

إذا أدركنا بعمقٍ كنهَ الفكر النقدي الذي أشرنا إليه في الفِقْرَةِ السالفة، اتضحت لنا - نسبياً - سُبُلُ الهوية الإجرائية في ممارسة النقد الأدبي؛ لسببٍ وجيهٍ؛ أنَّها مولودُه وانعكاسُه. من هذه الحافة، يَعْمَدُ الناقد العربيُّ عن قصدٍ مقصودٍ؛ لحظةَ فعل الكتابة، أن يرفع عنه لُبْسَةَ النسخ، وكلفة المسخ؛ ليكون ذاته المتفردة في عينه التي يبصر بها النص، وعقله الذي يشتغلُه فهماً ودلالةً، ويتسمَّعُ به إليه في معطياته وخصوصية نَظْمِه؛ سبكاً، وحبكاً، وبناءً. ومفاد هذا الكلام، أنَّ النقد يصدر عن روحٍ عربيةٍ؛ أصيلاً مائزاً في نكهته، حائزاً هويةً خاصةً؛ بعد أن استرد ذاته التي كانت أسيرةً لدى الآخر المستعلي عليه بثقافته وبتجربته الغريبة النابعة منه، والدالة عليه دون سواه. هذه الروح هي الفيصل، كما هي المعين الأصل الذي يصدر عنه كلُّ شيءٍ؛ بحيث - كما يقول زكي مبارك- « يشعر من يقرأ لك، أو يستمع إليك، أنك تنقل عن قلبك وضميرك، وأنَّ لك خصائص ذاتية لا يزاحمك فيها سواك، وأنك لو نشرت مقالاً بدون إمضاءٍ لنمَّ عليك الروح قبل أن ينمَّ عليك الأسلوبُ.»

غير أنَّ هذا الإجراء، يُلزم بقرار استقلالٍ تامٍّ في نشوء علاقة الناقد بالنصِّ، استقلال ينبعُ من ركام الخبرة الشخصية العميقة التي تكفل القوة والقدرة على تمام الفهم وعمقه، وعلى بناء المعنى وتنميته إلى قصد الخطاب... عليك أن تمنح نقدك فرصة أن يكتشف، وأن يبدع ويضيف؛ آخذاً من أصالتك أنت. هذا الوعي المكين بإفساح الإمكان أمام المدركات العقلية للناقد وعتوِّ لياقته الذهنية والتخييلية في الامتياح من الغوائر، وصيد اللآلئ، والمغامرة بالغريب والعجيب، وحسن التصور والحكم والتقييم؛ واقفاً من النص موقفاً كلياً جامعاً بين فتنة الجمالي، وزخم المعرفي، وعمق الثقافي، وغور النفسي، وطبقات الاجتماعي... النص الذي يتشيأ في ناظريه سؤالاً فلسفياً ووجوداً أنطولوجياً يقتضي تأويلاً منهجياً يضمر في حسبانه وضمن طياته، البنى المساقية والسياقة معاً؛ وصولاً إلى شمولية الخطاب في مراميه ومقاصده. ولا يتأتى هذا كلُّه بالوسطاء الذين يشوشون على بكارة المعنى في النص. من هنا

يلزمُك - كما يقول زكي مبارك- أن« تحرر عقلك وقلبك وروحك من جميع الأوهام والأباطيل والأضاليل... يجب أن تنظر في جميع الأشياء وجميع المعاني نظرةً استقلاليةً منزهةً عن الخضوع لنظرات من سبقوك ولو كانوا أعظم الرجال؛ لأنَّ الغرض هو أن تصبح روحُك جارحةً من الجوارح، وهي لا تصير كذلك إلَّا إذا عودَّتَها الفهم والإدراك بلا وسيط.» ولقد سبقت منَّا دعوةٌ لهذا الصنف من الفهم والإجراء؛ أي أن تدخل على النص الشعري «على بياضٍ» وجهاً لوجهٍ؛ تاركاً العنان لأنْ تفهم، وتتصور المعاني ولطائفها وفق دهشة بكارتها عليك، وعمق استجابة حواسك وإدراكاتك النقدية لها. وقد شفعنا الدعوة النظرية بممارسة تطبيقية عميقة هي مادة هذا الكتاب كلِّه في فصليه القادمين عن أبي تمام، وأبي الطيب الْمُتَنَبِّي..

من حافةٍ أخرى، فإنَّ تفكيك أزمة النقد إجرائياً؛ تقتضي تعديل بوصلة الإجراء النقدي العربي ليكفَّ عن الانغماس المسرف في التنظير المعرفي المنقول، أو المسفوح عن الآخر- دون أن يهمله- لنستغرق حقبةً مديدةً في فتنة التجريب والتطبيق والممارسة الحرة التي تعمق ذاتها بذاتها وتشق سبيلها حفراً وئيداً عبر الدروب النصية، وتفتيح مغاراتها، واكتشاف أسرارها وخصائصها، وبلورة خطابها في رؤية كلية طموحٍ؛ لا تغفل الذاتية ولا تستسلم للانطباع السطحي المباشر؛ مستضيئةً بإلهام المنهج وانضباط إجراءاته في غير عسفٍ أو اعتسافٍ. لنقلْ: إنَّ النصوص الأدبية هي بيت ميلاد المنهج ومسرح اشتغاله. ومواجهتها هي الفعل النقدي الأصعب على الإطلاق؛ لأنها مدار الاحتكاك، ومحك الفهم والكشف والتصور، وميدان التأويل والمعايشة، وفضاء التمايز والارتقاء؛ لذا لا تعدم كثيراً من النقاد الذين يصيبونك بضجيجٍ عنيفٍ في استعراض النظريات والمناهج التي لا فضل لهم فيها؛ فإذا انتهى أحدهم من أمر سفحه النظري ليتورط في منازلة النص، زلت به قدمٌ بعد ثبوتها، وتعثرت خطاه؛ فجعل يلفِّق ويزوِّر مستعجلاً أمره؛ ليوهمك أنْ قد قضى وطره من غواية النقد وفتنة النص، وما هو بقاضٍ منهما شيئاً! وفي هذا كلِّه ينبغي أن تكون لغة الناقد مراعيةً مقام الاتصال التي هي فيه؛ لتميز بين النخبوية الأكاديمية، ومخاطبة

الأدباء، والتواصل مع الجماهير من خلال الندوات ووسائل الإعلام المختلفة.

٣ - القيم الأخلاقية الحاكمة للإنجاز النقدي:

آخرُ ما نختم به ثالث الركائز الإصلاحية، هو البعد القيمي والأخلاقي في نقدنا العربي، وفيه نشير إلى إشاراتٍ ثلاثٍ:

الأولى: إشارة تتعلق بحتمية تفكيك العمى الأيديولوجي الذي يَغْشى الناقد فيُغْشي بصيرته بانبهام مطبق لا خروج عنه، ولا بصيص فيه. هذا العمى أو الاستعماء، يحوِّل الناقد إلى آلةٍ أو ترسٍ أصم في منظومة الأيديولوجيا؛ فيتقوقع في فلكها خادماً مصالحها على حساب الحقيقة، والقيم العليا؛ ممثلةً في الحق، والخير، والجمال. وبه تتلبس الممارسةُ النقديةُ سمةً عدائية قميئةً تنسف الخطاب الأدبي؛ رغبةً في الانتصار على الخصوم المناوئين؛ بصرف النظر عن الغنى القيمي والسخاء الجمالي والفني في النص. يتفرع عن هذا ضرورة تفكيك التمترس «الشللي» أو القبلي القائم على شبكة المصالح وشبهات الفساد؛ لأن هذه التحزبات «الشللية» غير عابئةٍ- أصلاً- بإشكالية النقد أو الأدب، ولا تعرف في شأنيهما شيئاً غير الارتزاق والمتاجرة والسمسرة الثقافية. وثالثة الأثافي في هذا الخراب الخلقي، أنك تصطدم بهيمنة هذه الزعنفة على مقاليد الأمر الثقافي والفني؛ متمترسةً بسياجٍ من فولاذٍ لا يقوى على خرقه العتاةُ المردةُ من إنسٍ أو جنٍّ. فأنَّى يكونُ لنا نقدٌ؟ وكيفَ نصنعُ النقدةَ؛ وهم يتعمدون -عن سبق إصرارٍ- إزاحة كلَّ موهبة حقيقية لا تنتسبُ إلى جلدتهم؟!

الثانية: إشارةٌ تختصُّ بمقاومة ثقافة البترودولار، وما نجم عنها من ابتزازات للناقد الأدبيِّ بإغراءات دولارية لشراء ولائه، ومصادرة قلمه لحساب من يدفع أكثر. وبه فقد انزلق الناقد إلى متاهة التزوير؛ فصنع من «الفسيخ شربات» ورفع نصوصاً وأعمالاً إلى مصاف راقية كُلِّلت بمنحها الجوائز ونشرها على نطاقٍ كبيرٍ؛ مفروضةً فرضاً بحكم الخطاب النقدي المهادن الذي سوَّغ لها حيثيتها المزورة. وبه فَقَدَ العديدُ من الجوائز العربية رونقها وبهاءها؛ لشكٍّ دبَّ فيها، ولغطٍ حامَ حولها بعلة «التربيطات» والذمم الخَرِبَةِ.

وفي حومة هذا الألم، نشأ صنفٌ من النقاد الطفيليين ذوي الكفاءة المحدودة؛ إذْ بعضهم لا يعرف في النقد غير النزر الذي يلوكه في جميع الندوات، والصالونات، ويطبِّقه على جميع الأعمال؛ فالشاعر العظيم شأنُه شأنُ الشويعر الوضيع، ونجيب محفوظ غير مختلف عن روائيٍّ ناشئ. إنَّها وحدة المبضع والبضاعة. هو ذلك الناقد «السبَّاك» - كما يقول محمد عبد المطلب- «الفهلويُّ» الذي يصمخ أذنيك ساعةً من الصخب والثرثرة الفارغة حول عنوان العمل، أو فهرسه، أو جملة فيه...، وهو في واقع أمره، لم يقرأ منه شيئاً. من حافةٍ أخرى يماثله بشكلٍ مختلفٍ في النوع والكثافة، الناقد «الملاكيُّ» الذي وثَّق نفسه على ذمة مبدعٍ بعينه؛ لا لعبقرية فذةٍ؛ وإنَّما لمصالح مقبوضة. وهذا كلُّه يفتُّ في عضد مصداقية النقد والناقد، ويطعن في قيمه وأخلاقه؛ فما أحوجنا إلى الجدية، والموضوعية، والمَعْيَرَةِ الأمينة اللوذعية التي تكيل بالقسط، وتُوفِّي بالميزان القويم!

الثالثة: إشارةٌ تتعلق بمقتضى خلقيٍّ رفيع؛ قوامُه النَّصَفَةُ في إعطاء كل ذي حقٍّ حقَّه من النقاد العرب الأصلاء الذين يشغفُهم العلم، ويفتنُهم الإخلاص، وتستولي عليهم غواية الفتوحات المعرفية والنقدية المبهرة؛ فيعكفون عليها عكوف الزهاد في صوامعهم، ينجزون في صمتٍ، ويعملون في عفافٍ وأنفةٍ وشممٍ. ولئن كان لدينا قدرٌ من النقد الحقيقيِّ الذي نتشبثُ به ونلوذُ بحماه وقت حاجتنا في جيلنا الخمسينيِّ أو الستينيِّ؛ فهو لهذا الرعيل الفذ في طاقة صبره ومقدار احتماله، وفرادة إبداعه. وإنه لمن شيم الوفاء أنّ أنوِّه ببعضٍ من أفراد جيلي؛ لنجلِّي حقاً مستحقاً لهم، وهم: سامي سليمان، مجدي توفيق، محمد فكري الجزار، مراد عبد الرحمن مبروك، أيمن تعيلب، خيري دومة، عماد عبد اللطيف، محمد عبد الباسط عيد، سعيد الوكيل، محمد الشحات،محمد بازي، محمد مشبال، سعيد كريمي، عبد الواسع الحميري، عبد الله إبراهيم...وغيرهم قليلٌ ممن لم تسعفني الذاكرة لرصدهم في هذه العجالة؛ آملاً أن تشهد أعمالهم المتميزة ديمومةً، وأن تتجسد في مشروعاتٍ تبلور هويةً عربيةً لنقدنا الأدبيِّ، وما ذلك على الله بعزيزٍ.

الفصل الثاني

(مَعَ أَبِي تَمَّامٍ)

فاتحةُ الكلامِ

تأتي الكتابة عن حبيب بن أوس الطائي على هذا النحو الذي ألزمني العودة إليه، وتقرِّيه المرةَ تِلْوَ المرةِ؛ دونما ملل أو كزازة نفسٍ ؛ امتثالاً لمائز تجربته، واستجابةً لفيض غوايتها.لقد كان لأبي تمام حدة في الشعور، ورقة في الإحساس بالغت في رهافتها وفي لطفها؛ فحملته حملاً حاسماً على الافتتان باللغة، واصطفاء ألفاظها جزالةً ومتانةً وغرابةً، وانتخاب تراكيبها سبكاً وحبكاً، والغور على معانيها غور غواصٍ ماهرٍ في أعماق محيطٍ ذي لُجَجٍ وظلماتٍ بعضها فوق بعضٍ؛ فإذْ به يصطاد لآلئها، ويستخرج جُمانها، ويأتيك بالعَجَبِ العُجَابِ دهشةً وجمالاً. كان أبو تمام ينحتُ من قلبه كما يقولون، بل هو يتحرق ويتصببُ عرقاً إذا شاء أن يقول الشعر. وما هذا كله إلَّا لشدة تحريه، وعمق تقصيه الألفاظ والمعاني، واتقاد وعيه بمسؤولية الكلام الشعري، وكلفة الارتياد، وضريبة تعبيد سُبُل الحداثة، وكسر النسق الحاكم عمود الشعر العربي.

إنَّ تجربة أبي تمامٍ الطائي في سيرورة الشعر العربي، شديدة الخصوصية والتميز؛ من حيث هي تجربة الصانع الفنان الذي أدمن الشعر، وأمعن في النظر فيه؛ فوهب نفسه وكِيانه كليهما له راضياً مرضياً؛ ماكثاً في فنائه، متحنِّثاً في حضرته، متماهياً مع فيوضاته وأنواره الإشراقية الباهرة؛ فجعل يتقرَّاه على مهلٍ، ويتأمله في تؤدةٍ وئيدةٍ غيرَ عَجِلٍ ولا وَجِلٍ.ولقد أتاح هذا التحنث لأبي تمامٍ أن يروز الشعر روزَ الخبير المتقن صناعته عن حكمةٍ بالغةٍ،ودرايةٍ دقيقةٍ؛ فانكبَّ عليه يَنْخَلُه ويستصفيه استصفاء الخمر من نَسْجِ الفدام. وكان نتاج هذه التجربة الحثيثة في القراءة والحفظ والانتخاب، أن ظفرنا باختياراته الشعرية الستة، الفريدة في ذوقها، العظيمة في قيمتها وثرائها الفني والجمالي وعلى رأسها ديوانه الماتع: «ديوان

الحماسة».

ولعلَّ من حيثيات تميز أبي تمامٍ، ثراءَ التجربة المعرفي، وخصبها الجمالي؛ من حيث كانت مشيئته نقل الحداثة الطارئة على المجتمع العربي في منعرجاته ومتونه الفلسفية والكلامية إلى الشعر؛ الشأن الذي أضفى على إبداعه طابع التعقيد، ووسمه بالغموض، وأثقله بالمعرفة والعلم. وقد أورثت هاتيك الشؤون كلُّها أبا تمامٍ زعامة الشعر في عصره، ومكَّنته من رئاسة مذهب البديع، وقيادة الفعل الحداثي في حنكةٍ واقتدارٍ؛ حتى صار إمام الحداثة العباسية غير منازع فيها أو مدافعٍ عنها.

ومن حافةٍ أخيرةٍ، فإنَّ تجربة أبي تمام هي مناط النقد الأدبي، ومبلغ الخصومة الشعرية والنقدية في قرونٍ ممتدة إلى يومنا هذا. لقد فجَّرت شعرية حبيبٍ إشكاليات عدة متعلقة باللفظ والمعنى، وبالغموض والبيان، وبالشفاهة والكتابة، وبالطبع والتكلف، وبالبديهة الارتجالية والصنعة الاحترافية، وبالحداثة والعمود، وبالإبداع والتلقي، وبالقديم والحديث، وبالنص والزمن...، إنَّ شعرية أبي تمامٍ هي الطود العظيم الذي تمَّ إلقاؤه في بحيرة الشعر الراكدة كجلمود صخرٍ حطَّه السيل من علٍ؛ فرجَّ سواكنها، وحرَّك آسنها، ومنحها حيويةً وألقاً فاتنين. كانت تجربة حبيبٍ قوة دفعٍ هائلةً لسيرورة الشعر العربي، ولفتوحاته الكبرى، بل هي الفتح الأهم في ثالوثه العظيم: أبي تمام، البحتري، الْمُتَنَبِّي. لقد عنَّى نفسه وأسرف في العناء حدَّ التبذير والبذخ، لكنه كان واعياً تمام الوعي بما يفعله لأجل الشعر العربي، ولمجمل الجمالية الأدبية في حفرها وارتيادها؛ وكأني به يترجم عملياً فلسفته البديعة في بيته الشهير الذي مدح به المعتصم في فتح عمورية قائلاً:

بصُرتَ بالرَّاحةِ الكبرى فلمْ ترها تُنالُ إلَّا على جسرٍ من التَّعبِ

لهذا كلِّه كانت كتابتنا عن أبي تمامٍ في هذا الكتاب؛ في عشر مقالاتٍ متنوعةٍ؛ تصلح كل مقالة فيها أن تكون مبحثاً كبيراً مستقلاً، أو كتاباً قائماً بذاته. ولقد حاولنا أن نمسَّ المفاصل الأكثر حساسيةً وتأثيراً في تجربة حبيبٍ؛ قاصدين

الشمولية والتنوع؛ لعلنا نميط بعضاً من غبشٍ أثير حولها، ونُكنِّسُ غباراً كثيفاً تراكم فوقها. من هنا تعمدنا البدء بـ «محرقة أبي تمام» فاتحةً لهذه المقالات التي تتوالى تترى في سياقٍ ينظمها تنامياً صوب غايتها المرجوة منها؛ فكان حديثنا عن الشعر مسؤولية ارتيادٍ وخلقٍ، واستثنائية الصورة الشعرية، جمالية القبيح، سيميائية الشيب، غزلية النص، تزيين النص، ديناميـة النص، إشكالية الغموض، لنختم بالوعي بالغرابة وشعريتها. وها هي عصارة اشتغالنا عليه وفق رؤيتنا في النقد نضعها بين يديك في الأفضية المتوالية في هذا الفصل من «الغَوَاية الأولى.»

(١)

(مِحْرَقَةُ أبي تَمَّامٍ)

أكادُ أزعمُ الآن، أنَّ سؤالاً مشروعاً يجيشُ به صدرُك، وتمورُ به نفسُك، عن سرِّ تعلُّقِنا بأبي تمامٍ الطائي على نحو ما سترى. ولسوف يتملكك من شأننا التمامي عجبٌ عجابٌ؛ فما تلبث أنْ تزفر بتساؤلٍ لحوحٍ: كيف نمكثُ في ديوانه ونطيل المكث؟ وننظر في أبياته ونمعن في النظر؟ ثُمَّ ترى مقالاتنا وأطاريحنا حوله، تتعاقب عليك تترى؛ نقلب فيها أوجه شعريته ذات اليمين تارةً، وذات الشمالِ تارةً أخرى؛ فيندُّ عنك السؤال قائلاً: ما هذه الصلة التي تربطك بحبيبٍ؟ وما سرُّ المحبة فيها؟ وما بالك تصبرُ عليه كلَّ هذا الصبر الذي تتجرعُه ولا تكاد تسيغُه غيرَ مالٍ ولا مضجرٍ؟! ونحن نقول لك: أنْ نعم، نحب أبا تمامٍ، ونتماهى مع شعريته، بل نراه وشعره جديرين بالعشق وبالغرام النقديين في تجربتنا العربية؛ من غير أن نفرض على ذائقتك شيئاً مما نراه حقيقاً به، وأهلاً له؛ إذْ نؤمن إيمان من لا يستريب، أنَّ الناس فيما يعشقون مذاهبُ، وأنَّ لله في خَلْقِه شؤوناً يصرِّفُها كيفما أراد، وحيث كانت مشيئتُه. وبه اختلف الناسُ مذْ ألفٍ ومائتي عام حوله، ووقعت الخصومة فيه تعصُّباً له وعليه، على أعنف ما تكون حدةً ومضاءً؛ وجُرِّدتْ فيها الأسلحة بكلِّ صنوفها، وقد جرى فيها الجورُ والنَّصَفُ معاً مجريهما إلى المنتهى. فكان لكلِّ حزبٍ ما كان من الحقِّ والباطلِ، ومن الرضا والسخط إلى أيامنا هذه، وإلى ما سيحول من أبدية الزمان، وديمومة الحياة؛ مادام فيها شعرٌ يلتذُّ به الناسُ، وجمالٌ يُفتنُ به كلُّ امرئٍ سليم القلب، صحيح الطبع، راقي الذوق، عالي الهمة والطموح.

غيرَ أنَّه لمحبتنا أبا تمام وشعره، سببٌ أصيلٌ يتمتع بموضوعيةٍ تعلقُ

بتجربته ذات الامتياز والفرادة المدهشين. فتجربة أبي تمامٍ في سيرورة الشعر العربي، هي تجربة العبقري الفذِّ، الصانع الفنان الذي وهبَ كِيانه كلَّه للشعر، وأسرف في الهبة إلى سدة التبذير والبذخ. فعكف عليه عكوف العاشقين، وانقطع له انقطاع المريدين المخلصين؛ فتقرَّاه على مَهَلٍ، وتأمَّله وتدبَّره في تؤدةٍ لا نَزِرَةٍ ولا عَجِلةٍ، وتحرَّقه تحرُّقَ المشوقين إليه، الهائمين به، الوالهين في حضرته، وراضه عن سياسةٍ وعلمٍ، وارتاده عن ملكةٍ وتمكنٍ؛ فأعطاه الشعر عظيماً من أسراره، وكشف له بعيدَ أغواره؛ فهو – بلا مدافعة – ثالثُ ثلاثةٍ يتنافسون ريادة الشعر، ويسوسون ممالكه العربية العظيمة عن حكمةٍ واقتدار؛ إنه ثالوث: أبي تمام الطائي، وأبي عبادة البحتري، وأبي الطيب الْمُتَنَبِّي. ولأبي تمام في هذا الثالوث السبق والريادة؛ من حيث هو أستاذ البحتري، وسابق الْمُتَنَبِّي، وعليه وقعت كلفة الحفر في عالم المعاني، ومسؤولية بعث الشعر والارتياد فيه، وإمامة الحداثة العباسية، ورياسة مذهب البديع.

لكن اللافت المائز في هذه التجربة التمامية، هو حدة الوعي بالشعر الذي ملكه أبو تمام فتملَّك منه، وشاء أن يقضي منه وطره الماتع؛ فقضى هو عليه وأهلكه. إنه محرقة الشعر؛ تلك النَّارُ المتقدة جمراً لا يكف عن التشظي واللهب، التي انصهر فيها حبيبٌ ليسرق شعلتها، كما فعل بروميثيوس سارق نار المعرفة من الآلهة في أساطير اليونان. لقد اختلس نار الشعر؛ ليقتبس من نورها، وليقبض على أسرارها الخفية القاصية؛ فوقع في غوايتها حتى أتت عليه فأهلكته جسداً، وخلَّدته شعراً وفناً وجمالاً. إن أبا تمامٍ الذي تحنَّث للشعر تحنُّثَ الجاهليين لَاتَهم، وعُزَّاهم، ومَنَاتَهم، لهو المتهوس بمسؤولية الشعر وريادته، والمكافح من أجله والذود عن حياضه؛ فبذل لأجله نفسه كلها؛ ليخلد في قصائده التي أحرقته عن عمدٍ، وأهلكته عن قصدٍ. ولك أن تتأمل له هذا البيت:

سلْ مخبراتِ الشِّعْرِ عنِّي هلْ بلتْ ... في قدحِ نارِ المجدِ مثلَ زنادي

فهذا بيتٌ دالٌّ بقوةٍ على فحوى أطروحتنا هنا؛ ذلك أن «مخبرات الشعر»

المـراد سـؤالها، تركيـبٌ متسـع الدلالـة؛ إذْ لـك أن تفهـم منـه صـاغة الشـعراء ، وأساطين الرواة، وسدنة النقدِ...، كما لـك أن تتأولـه وفـق فقـه الوثنيـة اليونانيـة القديمة؛ فتصَّاعد به إلى آلهة الشعر، وأرباب الفن والجمال، وأن تمكث به في كنف المُثُلِ الأفلاطونية في عليائها كمالاً وجلالاً. لكن الأهم من ذلك، أن نلامس الثقـة التي تملأ نفس أبي تمام وهو يعرض نتاجه الشعري على ممدوحه متحـدياً الكافـة شعراءَ ونقاداً. إن مسألة التحدي هذه هي بيت القصيد من حيـث أملـت عـلى أبـي تمام خطر الابتلاء؛ أي الاختبار والامتحان، كما ألزمته بشأن قدح الزناد، واشتعال النار من أجل المجد الذي هو بالضرورة مجـده الشـعري دون منـازعٍ. وبـه فلـك علينا أن نسمو بك عن تقليدية الوقوف عند النثريات البلاغية الاسـتعارية في: سـل مخبرات الشعر، بلت، نار المجد، إلى حيث قصد الخطاب العام من البيـت. وهـو خطابٌ يتكثف في أمثولة الانصهار بـالمطلق في شـأن الشـعر، والـذوبان فيـه، بلـه الاحتراق به طلباً للمثالي وللجمالي واللامتناهي. إنَّ فحوى الخطاب التمـامي هـو التحدي الكبير والعنيف، تحدٍ يلزم أبا تمام مسؤولية الشـعر بعثـاً، وريادتـه خلقـاً ومذهباً. وهذان الشأنان هما ما حملا أبا تمام على الكلفـة في الحـذر، والإسـراف في الانتخاب والتحري؛ فدلفا به إلى الصهر والاحتراق بنار الشعر عن وعي وعن سبق إصرارٍ وقصدٍ.ولئن شئتَ أن نقترب بك شيئاً فشيئاً نحو محرقة أبـي تمـام، فتأمـل معنا بيته الشهير:

لـولا اشـتعالُ النَّـارِ فـيما جـاورتْ ما كان يُعرفُ طيـبُ عَـرْفِ العـودِ

فنظرية الـ «محرقة» التي استقرأها أبو تمام من واقعه الحسي والوجـودي، ثـمَّ صاغها حكمةً بالغةً خالدةً في نسقها الجمالي والدلالي كما في بيته السابق، هي عينُها النظرية التي يمكنك بها أن تفسر سرَّ عبقريته الفذة، وسرَّ موته الباكر. فكأنِّي به قـد قرر واعياً مفتوناً، أن يشعل نار انفعالاته، وجمـر أحاسيسـه، ووِقـدة ذكائـه، وحـدة ذهنه؛ ليكون في المنتهى من هـذه الملكـات جميعهـا، يجهـدها جهـداً، ويبـذخ في الاتكاء عليها، ويبالغ في الأخذ عنها صنعةً وزخرفاً لا طبعاً وارتجالاً. لقد دفع أبـو

تمام ممكناته الشعرية والفسيولوجية معاً إلى سدة الاعتمال، وغاية الاشتغال؛ فاستنفدها، واستنفدته في آنٍ. وكان إيمانه أن شذا العَرْفِ؛ الذي هو بعدٌ حسيٌّ جماليٌّ فاتنٌ في تضوعه ورائحته، لا يتأتى إلَّا عن احتراق النار؛ أي لا بدَّ من مصهرة تنقيه من الخبث، وتنفض عنه غباره؛ لتجلوه عطراً نفاثاً تعبق به النفوس، وتُسرُّ به الأفئدة. إن النار بفعل الحرق، تضع شذا العَرْفِ موضع التفعيل، تخلق منه حالةً حيةً في تأثيرها ونشاطها. ولولا هذه المحرقة الحتمية لبقي الشذا مطموراً في عَرْفِهِ، كامناً في إهابه، لا أثر له، ولا دليل عليه، إنه محض وجودٍ محايدٍ بلا هويةٍ أورائحةٍ. وكذلك الشعر عنده، فلا سبيل إليه إلَّا إعمال العقل، وكد الذهن، ومجاهدة النفس، والاتكاء عليها بإسرافٍ عنيف. أي لا بدَّ من فعل «تحرُّقٍ» قاسٍ تتقد عنه جمرة الإبداع، وتتشظى جمالياتها درراً مصهورةً نقيةً فاتنةً.

في هذا السياق يعمد طرحُنا عن «محرقة أبي تمامٍ» إلى تدعيم رؤيته بنصاعة القرينة في أقوال بعض النقاد النابهين. قال أبو بكر الصولي: «وليس أحدٌ من الشعراء - أعزك الله - يعلم المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام.» ولقد زاد ابن الأثير على ذلك في «المثل السائر» فقال: «أما أبو تمامٍ فإنه ربُّ معانٍ، وصيقلُ ألبابٍ وأذهانٍ، وقد شُهد له بكلِّ معنىً مبتكرٍ لم يمش فيه على أثرٍ، فهو غير مدافعٍ على مقام الإغراب الذي برز فيه على الأضراب.» ولم يكن الآمدي - برغم تحامله عليه - بعيداً عن هذه الحقيقة الباهرة؛ إذ قال: «وإن كنتَ تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمامٍ أشعر عندك لا محالة.» وقد أورد الشيخ يوسف البديعي قولاً لأبي الطيب يعترف فيه بأستاذية أبي تمام في مضمار الشعر قائلاً: «أو يجوز للأديب ألَّا يعرف شعر أبي تمامٍ وهو أستاذُ كلِّ من قال الشعر بعده؟!.»

غير أنِّي أحسب أن الحادثة الأكثر تدليلاً وبرهنةً على ما نحن بصدده من «محرقة أبي تمام» هي لحظة إنشاده أحمد بن المعتصم قصيدته التي مدحه فيها بقوله:

إقــدامُ عمـــرٍو في ســـماحةِ حـــاتمٍ   في حلــمِ أحنــفَ في ذكــاءِ إيــاسِ

فعمرو هذا الذي شبه الممدوح به، هو عمرو بن معد يكرب، مثال الإقدام والشجاعة والقوة، وحاتم الطائي أمثولة العرب الفاخرة في الكرم، وأحنف بن قيس يماثلهما حلماً وأناةً ورويَّةً، وأمَّا إياس بن معاوية فكان قاضي البصرة الذي اشتهر بالذكاء الحاد والألمعية النادرة،؛ فكان من « قومٍ يظنون الشيء فيكون كما يظنون.». ولكن القوم قد يسعدون بجليسهم وقد يشقون به. وكان فيمن حضر المجلس وسمع القصيدة الفيلسوف العربي الكبير أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، وكان ممن يخدم أحمد بن المعتصم. فحملته نفسه على أن يغمز في أبي تمام ويتقرب للأمير فقال: «الأمير فوق ما وصفتَ، ولم تزد على أن شبهته بأجلاف العرب، فمن هؤلاء الذين ذكرتهم؟ وما أقدارهم؟» فأطرق أبو تمامٍ قليلاً، ثمَّ قال من فوره مرتجلاً على الوزن والقافية:

لا تنكــروا ضـــربي لـــه مَـــنْ دونــه   مــثلاً شــروداً في النَّــدى والبــاسِ
فــاللهُ قــدْ ضـــربَ الأقـــلَ لنـــورِه   مــثلاً مـــن المشـــكاةِ والنبـــراسِ

ولم يجد الكندي في الرقعة التي فيها القصيدة، هذا الرد المفحم، فتفرَّس أبا تمام، وعجب من أمر بديهته، وحدة ذكائه، ثم قال: «إنَّ هذا الرجل لن يعيش طويلاً؛ لأنه ينحت من قلبه.» ويقال إن القصيدة أنشدها أبو تمام الخليفة وليس ابنه، وكان في مجلسه الوزير، وهو الذي شاء أن يبكت أبا تمام قائلاً: «أتشبه أمير المؤمنين بأجلاف العرب؟». فلما كان رد أبي تمام مفحماً؛ قال الوزير للخليفة:«أي شيءٍ طلبه فأعطه، فإنه لا يعيش أكثر من أربعين يوماً؛ لأنه قد ظهر في عينيه الدم من شدة الفكرِ، وصاحب هذا لا يعيشُ إلَّا هذا القدر.»

وأياً كانت صحة هذه القصة من عدمها؛ إذْ فيها كثير أقوال أوردها ابن رشيق في عمدته، وابن خِلِّكان في وفياته، وغيرهما؛ بعضها مثبتٌ، وبعضها منكرٌ لها، فإنَّ ما يهمنا فيها، هو فراسة الفيلسوف، أو الوزير في أبي تمام، والنبوءة بالموت الباكر له،

وتعليل هذه النبوءة بأنه «ينحت من قلبه.» أو «يظهر في عينيه الدم من شدة الفكر.» وهذا عينه - نحتاً، ودماً -هو جوهر المحرقة التي تشظى فيها أبو تمام يتقلب بين جمراتها لا يرقأ له جفنٌ، ولا يهدأ له بالٌ؛ وقد لبسته شياطين الشعر كافةً من كلِّ حدبٍ وصوبٍ؛ تنفث فيه من وحيها، وتجتلب له كلَّ شاردة وواردةٍ، بكراً عذراءَ؛ توقعه في غوايتها الفاتنة، وفي فتنتها المُصْهِرَةِ؛ التي تأكله خفيةً من داخله، وهو هائم في سكْرة الإبداع الشعري يُحفِّر عليه الأعماق، ويلتمس فيه القاصيات النائيات.

لكأنِّي بك تقول، في بحبوحة من أمر رأيك السديد: إنَّ «محرقة أبي تمام» هي التفسير الأكثر مقبوليةً ومنطقيةً لأمرين متداخلين متكاملين أفضى أولُهما إلى الآخر قسراً، هما: الشعر، والموت المبكر. ولئن شئنا لأنفسنا التماس المعاذير، والتمسك بالأسباب التي تريحنا من هول هذه المحرقة، ومن نتائجها الفاجعة الباهرة معاً، قلنا: إن هذا الذي ألمَّ بأبي تمامٍ شعراً، وموتاً، هو المنطق المتسق لكل عبقرية حقيقية، أصيلة، كثيفة، حادة في صفائها ونورانيتها. فالعبقرية لا تنهض على عادي الأمور، ووسطية الأشياء؛ وإنما تقوم على النادرمنها، الفذ في قوته، وحدَّته، وتمرده، وعظمة انفعاله، ودقة إحساسه وتصوره الأشياء، والأخذ عنها غوائرها بعين البصيرة النافذة لا عين البصر الحسي الظاهر، تلك البصيرة التي تلامس من كثب جواهر الوجود، وتستشرف في ألمعية مآلاتها، وتتيقن في ثقة المؤمنين القانتين عواقبها، ومصائرها، وما يترتب عليها؛ فكأنَّها هتك لستر الغيب، وفتحٌ في الغياهب والظلمات، أو هو كما قال شيخنا البرقوقي في شأن النبوة والنبوغ: «كما يُختار النبي يُختار النابغة- وليس كل الناس أنبياء، ولا كلهم نوابغ- ولا يصنع النبي أكثر من أن يتلقى عن الوحي، وكذلك يتلقى النابغة عن البصيرة وهي تكون فيه هو وحده بمقام المَلَكِ من الملائكة أو الشيطان من الشياطين، على حين تكون في سواه بمقام الإنسان من الناس، فالرجل الذكي أشبه بإنسانين: أحدهما هو، والآخر بصيرته، وهو بذلك أقوى من غيره، ولكن النابغة- وبصيرته أشبه بإنسانٍ وملك، أو إنسانٍ وشيطان- فهو دائماً أقوى من القوة، وهو دائماً متصلٌ بشيءٍ

فوق الإنسانية.» وهذا الذي يكون عليه النابغة العبقري ليس وليد إرادة واختيارٍ حرين، ولكنَّه أمرُ الجبِّلة التي جُبِلَ عليها، وشأن الصبغة التي صُبِغَ بها، فهذه طبيعته، وتلك صفاته وخلاله التي لا يملك إلَّا أن يكونها، وأن يصدرعنها في كلِّ أمرٍ من أمور دنياه؛ فهماً، وتصوراً، وحكماً، وإبداعاً. إنَّ كينونته الصافية، وهويته المائزة، محض هبة من الخالق سبحانه؛ ميَّزه بها من أغياره المشابهين؛ شأن امتياز الذهب والجواهر من سائر المعادن والأحجار. من هنا لا تعجب إن رأيته مسَّ الأشياء الخاملة الباهتة فإذا هي نشطة أَلِقَةٌ، ويلمس التراب فإذا هو تبرٌ لامعٌ، ويلمُّ بالمعاني المسفوحة على قارعة الطرقات فإذا هي خلق آخر، ومعنىً فريد باذخ الخصوصية والاصطفاء. إنَّ العبقري بعبقريته، يمنح الأشياء قيمها الخاصة وكينوناتها الفريدة. وهذا كلُّه يُدفعُ إليه دفعاً جبلِّيّاً، وينصاع فيه وله انصياع غواية الطبع، وفتنة الأسر والأخذ، بل هو يسرف فيه قسراً، ويبالغ في الإسراف حدَّ البذخ؛ استجابةً منه لمعطياته، واستلهاماً لملكاته التي تواتيه يسراً بسخاءٍ مدهشٍ. غيرَ أنَّ ما سلف، ينجم عنه – تلقائياً – أرقٌ، وقلقٌ غير مريحين؛ وإن أفضيا إلى جمال الخلق، وفتنة الارتياد الاستثنائي الذي لا يقدر عليه عامة الناس. لكن اللذة الناجمة عن فعل احتراق الذات بالخلق الفني والجمالي، تئول إلى هوسٍ وإدمان لا برء ولا خلاص منهما. ذلك أنَّ العبقري الخالق فنه، يستعذبُ ألم الارتياد الجمالي، « ويرغب في الفناء للتفوق على الذات» وفق فلسفة نيتشه. لذلك لنا أن نفقه – على مذهب مصطفى سويف في الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – أن سراً من أسرار هذه السَّكْرة التي تداهم أبا تمام ومن على شاكلته من النوابغ، هو البعد التعويضي الذي تنجزه الخبرة الجمالية؛ تلك الخبرة المبدعة التي تمثِّل ولادة جديدة للذات تتجدد مع كل فعلٍ إبداعي مائز؛ من حيث هو «نشوة فورية تغمرنا بعد أن نكون قد قطعنا الصلة بين اللحظة الراهنة وبين الماضي، بل لا تتحقق إلَّا إذا أنكرنا الماضي لكي نستسلم لهذا الانجذاب الذي نلمح من خلاله المطلق والمتناهي.»

ولئن كان لنا في هذا الحيز من المقالة أن نشير إلى شيءٍ نراه مهماً في شأن

محرقة أبي تمام بعد أن فقهنا من شأن العبقرية ما احتمله المقام الحرج، فإننا نعود بك إلى حبيبٍ الذي أهلته عبقريته إلى أن يقلب الأمور، ويفكك الثابت المستقر، ويزلزل المدى الشعري. فإذا كان العرف الشعري أنه ما ترك الأول للآخر شيئاً، وأن الشعراء منذ الجاهلية يُنَفِّسون عن اغتياظهم من حسرة البحث عن الجديد، والفكاك من أسر المكرور والمجتر والمجتلب، فإن قصيدة أبي تمام تقيم التحدي في أوجه؛ ليتسع أفق المستقبل بكثرة ما تركه الأول للآخر. يقول:

يقولُ منْ تقرعُ أسماعَه ... كم تركَ الأول للآخرِ

هذا التحول في الوعي والتصور، هو ما حمل أبا تمامٍ على الإغراب، والتفرد؛ إيماناً منه أن الشعر «صوبُ العقول إذا انجلت منه سحائبٌ أُعقبت بسحائب»، وأن الحمولات المعرفية الثرة واقعةٌ ضمن شرائط شعريته وأركان بنيانه. ولك أن تتأمل على مهلٍ هذه الأقوال التي تأتيك تترى:

خذْها مثقَّفةَ القوافي ربُّها ... لسوابغِ النعماءِ غيرُ كنودِ
حذاءُ تملأُ كلَّ أذنٍ حكمةً ... وبلاغةً وتدرُّ كلَّ وريدِ

وقوله:

ولذاك شعري فيك قد سمعوا به ... سحرٌ وأشعاري لهم أشعارُ

وقوله:

غرُبتْ خلائقُه وأغربَ شاعرٌ ... فيه فأبدعَ مغرِبٌ في مغربِ

فهذا الشاعرُ، ساحرُ النظمِ، عبَّد سبيل الغربة والغرابة طلباً للدهشةِ والغوايةِ. لقد حزم أمره على أن يحلِّقَ بعيداً عن تغريد السرب العام؛ ليسكن في الأقاصي العالية الباذخة في الفرادة والامتياز. وهذا القرار مكلفٌ في الهمة، وفي الشعور المضرم في طيات الصدور؛ تمور به موراً بالغ العنف؛ لتسَّاقط بين يديه أزاهير الجمال الشعري فاتنةً. وقد يرتد من رحلته هذه بعد معاناة التشظي، وهو قبض ريحٍ؛ لا يظفر منها بشيْ، أو بشيءٍ ذي بالٍ عظيم. إنَّها اللوعة والروعة في آنٍ.

لكن هذه أو تلك تصدر عن المصدر ذاته، وتنبجس من البئر عينها. وبه فأبو تمامٍ في بهائه وسماجته، هو ذاته في هويته ذات الاحتراق والارتياد الذي قد يظفر، وقد يخيب. وهو في شؤونه الشعرية والحياتية مغرم بالبحث عن المعنى؛ يُفتقه تفتيقاً، ويستله استلالاً، ويستولده من رحم نادرةٍ، وصُلبٍ بعيد. وإياك أن تظن أنَّ هذا المعنى أمرٌ هينٌ في الشعر أو في الحياة. وإني لأخشى أن يقف الفهم العام للمعنى عند القصد المباشر، أو الفكرة المنثورة، أو المطوية في ثنايا النظم ....، المعنى الذي فُتِنَ به أبو تمام، وحملته الغواية على المكث في حضرته؛ يخلقه خلقاً من بعد خلقٍ، هو المعنى المتعلق بمكمن الحقيقة الإنسانية، ومرادفة الإنسان ذاته في رحلة بحثه عن الغاية، والمعرفة، والحضارة. من هنا تتأتى مشقتُه، كما تتأتى ندرتُه ونفاستُه أيضاً. لذلك يتحتم علينا أن نفارق حازم القرطاجني في وعيه بالمعنى والوقوف به عند «الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان» إلى حيث يقيننا بأنَّ المعنى ليس محض صورة؛ وإنما هو اقتراح نحو شيءٍ يظل أبداً بعيداً في ارتحالنا إليه، وكلفنا به، والتبذير من أجله؛ وكأنه حالة علوية ذات معاريج تصَّاعدُ بنا إلى مغناطيسية المُثُل في عالم الجمال والكمال والجلال. ولعلي من الإنصاف في كثير، إذا أذعتُك سرَّاً يملؤني عن آخري، أن هذه المحرقة التمامية التي نتكئ عليها في تأويل الشعر والموت الباكر لحبيبٍ، ليست شيئاً آخر غير هذا المعنى الذي التاع به أبو تمام، وكدَّ لأجله ذهنه، ونحت من قلبه حتى طفح الدم من عينيه، ووقع في سبيله تحت غواية الـ «شره» التي ألمح إليها الآمدي في موقفه منه؛ ذلك أنَّ حبيباً يسكن في عين اليقين بأنَّ التجربة الشعرية والمعاني الناجمة عنها، هي ما يضيء الحقيقة الإنسانية في تجليها الأبهى والأهم. لقد اختار أبو تمام القرار الأصعب بإطلاق، ودخل طائعاً في غواية المعنى الذي هو - على الحقيقة الشعرية – غاية الشعر، وضالة الشعراء؛ لكنه كان الـ «محرقة» التي بددت قواه، واستنفدت أسراره؛ ليموت مبكراً؛ فتتناثر روحه الوثابة خلْداً في أبكار المعاني، وعذارى الرؤى، وممالك الجمال الشعري العربي العظيم. فما أعظمه من موت! وما أجلها من حياة!!

(٢)

(الشِّعْرُ مسؤوليةُ خلقٍ وارتيادٍ)

لم يكن انقطاعُ أبي تمام للشِّعْرِ والتحنُّثُ في تقرِّيه على مهل، والتفنن في المُكْثِ في أفيائه، أمراً عارضاً، ولا هو إشارةً باهتةً يمكنُك تجاهلها أو الغفلان عنها؛ وإنَّما كان مسلكاً جوهرياً كاشفاً عن صميم حبيبٍ فيما يخصُّ الشِّعر، ومقدار هيمنته عليه، والتهوُّسِ به، ومسؤوليته تجاهه.

نجازف بحكمنا السالف متكئين على ما تواتر من رؤى النقاد وأطاريحهم حول حبيبٍ، وكيف أنَّ الأمر قد وصل به حدَّ الشغف والهوس المخرِجين عن حافة العقل قصداً واتزاناً. من ذلك ما أورده الصولي في أخبار أبي تمام من أن أحمد بن أبي طاهر قال: «دخلتُ على أبي تمامٍ وهو يعمل شعراً، وبين يديه شعر أبي نؤاس ومسلم، فقلتُ: ما هذا؟ قال: اللاتُ والعُزَّى، وأنا أعبدهما من دون الله مذْ ثلاثين سنة!» يعضد ذلك ما ذكره الآمدي، وهو المتحامل على أبي تمام في موازنته من طرفٍ خفيٍّ حيناً، وجهرةً سافرةً حيناً آخر برغم ادعائه الموضوعية والنَّصَفَةَ؛ إذْ قال: «كان أبو تمامٍ مشتهراً بالشِّعر، مشغوفاً به، مشغولاً مدةَ عمره (بتخميره!) ودراسته، وله كُتُبٌ اختيارات فيه مشهورة معروفة...»

إزاءَ ما أوردناه لك في الفقْرة السالفةِ من أخبارٍ متواترةٍ، نتمنى عليك أنْ لو تجاهلتَ سياقات العراك، ومناخ الخصومة، وما يبتغيه كلُّ فريقٍ من ورائها؛ موظفاً إياها لخدمة رؤيته التخاصمية أو السجالية؛ كتشبث بعض أنصار العمود بإلصاق تهمة الكفر بأبي تمامٍ؛ استناداً على مقولة «اللات والعزى...» السالفة؛ متعمداً كفران حقيقة قصد الخطاب فيها؛ من أن أبا تمام شاء أن يُعرب عن بذخ اشتغاله، وإسراف اهتمامه بالشعر، والتحنُّثِ به، لا إرادة نكران الإيمان، وجحد

الدين والوحدانية. لكنَّها الأهواء المتنازعة بحمى الخصومة، المستعمية برغبة الغلبة وفتنة الانتصار إنْ حقاً أو باطلاً؛ استشفاءً لإحن النفوس وحزازاتها التي لا تندمل، ولا تكِلُّ عن الفوران والضرام في بواطن الصدور. وقديماً قال شاعرُنا:

قدْ ينبتُ الخطِّيُ على دِمَنِ الثَّرى وتبقى حزازاتُ النفوسِ كما هي

دعْ عن كاهلك ذلك كلَّه، وليكنْ قصدُك النقديُّ منصباً على مسألة «الشغف» و«التخمير» و «التهوُّس» بالشعر قراءةً، وتأملاً، وتحنُّثاً في الخلوات الصامتة أهازيع الليل، وأطراف النَّهار؛ يفريه فرياً، ويفلِّيه تفليةً توقفه على لطائفه وتفاصيله الغائرة. أضفْ إلى ذلك ما اشتهر عن أبي تمام في شعره من أنه «قاضٍ عدلٌ» أو «فقيه ورعٌ» أو «خطيبُ منبرٍ»؛ لتدرك يقيناً ما هو ساطعٌ في بيانه وبرهانه سطوعَ الشمس في رابعة نهارٍ صيفيٍّ قائظٍ من أهلية أبي تمام العلمية والفكرية والمعرفية؛ تلك الأهلية التي تأتَّتْ له عن أربعة عشر ألف أرجوزةٍ حفظها، خلاف المقاطع والقصائد، وعن قدرته الفذة على الإدمان في النظر إلى الشعر، والإمعان فيه؛ حتى أسفر عن تلك الاختيارات الكثيرة التي نقَّب فيها على عيون النتاج الشعري العربي؛ فقطف أعذبه، وأينعه، وأجمله، في أغراضه المختلفة، واستأثر بها لنفسه، ولقارئه في حماسته، ووحشياته، وغيرهما من كتب اختياراته التي حفظت لنا ميراثاً خالداً من شعرنا العربي؛ ذلك الشيخ المهيب!

وغاية المراد من جلِّ ما سقناه لكَ آنفاً، أن يعلم القارئ الكريم حدود إمكانيات أبي تمام في الشعر: فهماً، وتصوراً، وذائقةً، وحكماً، واختياراً، وإبداعاً. وهو علمٌ نتوسل به إلى ما هو أهم منه وأجدر في حيثياتنا النقدية التمامية؛ ذلك أنَّ المرام من الشأن برمته، وعينا بحدود المسؤولية التي يتلبسها حبيبٌ تجاه ميدانه أو مضماره الجمالي الذي تماهى معه إلى الذرى السامقة غيرَ آسفٍ على شيءٍ آخر، وتحنَّث فيه تحنُّثَ النسَّاك الزاهدين. وبه نفهم أن الممارسة الشعرية التمامية لم تكن لتصدر عن طبعٍ ارتجاليٍّ موقفيٍّ ينبجس عن عقيدة البيان والإيمان بالانكشاف المعنوي الكامل؛ استجابةً مع معطى الشفاهة ومكين البديهة

الحاضرة؛ ولكنها ممارسة ناشئة عن عقيدة المسؤولية الإبداعية تجاه الشعر؛ تلك المسؤولية التي أَمْلَتْ على أبي تمام كلفة العكوف الوئيد، وضريبة الغـوص الغـائر في دنيا المعاني؛ يعبِّدُ السُبُلَ إليها، ويشققُ مساراتها الدفينة في جهدٍ وعنتٍ مضنيين. هذه المسؤولية الإبداعية، هي التي فرضت على أبي تمـامٍ أن يتصـرف – شـعرياً – تصرف الرواد المناضلين من أجل مـذاهبهم، والمصـلحين المبشـرين بأفكـارهم الكبيرة التي تعاند التيار الثقافي العام، وتنقض نظرية عمود الشعر بأركانهـا التليـدة المكينة في المخيالِ الجمعي إبداعاً وتلقياً. مـن هنـا كانـت حيثيـات أبـي تمـام في العدل والورع والتحري تجاه ألفاظه ومعانيه، وتراكيبـه وصـوره؛ ليخلقهـا خلقـاً آخر، خلقَ من يذود عن قضيةٍ بحجم ثقافـة العـرب، وامتيازهـا الجمـالي والفنـي الأولين، وينافح عن مسألةٍ شائكة في اعتياصها إلى حيث منابت الخـلاف، وضـرام الاختصام اللجب الذي يتوخى نسف الوجود التمامي جمالياً. ولك في هذا الشـأن، أن تلامس سراً وعلانيةً، حمم الصراع التي تظلل تصور الشعر والقصد منه عند أبي تمام، وأن تتحسس وعيه بمقدار المفارقة التـي تنـأى بـه عـن الشـائع والمسـتقر؛ لتلقي به في أتون المغـامرة الحداثيـة، ومـا يـداهمها مـن مراكـب الخطـر، وبـراثن الصراع والسجال والجدل.

تأسيساً عليه، فليس لك أن تعي من شعرية أبي تمام كثيرَ شيءٍ، من دون أن تستشف من لدنه شعور المسؤولية، وحساسية الريادة، وخطر المغـامرة، وشـغف الخلق مع ما يكتنفه من ضرورة الاحتراس والاحتراز خشيةَ الخصومِ المتربصـين به وبالتجربة الحداثية برمتها. ولئن كان لك أن تستخلص من السالف زُبدتَـه التـي تنْجَعُك في قصدك من وعي شعرية أبي تمام على نحوها الأمثل، فإننا نمخِّضُها بين يديك مخضَ البخيلة في الفيافي القاحلة؛ لنستصفيها لك خالصـةً خـلاصَ الخمـر من نسج الفدام؛ فنقـول: لقـد شـاء حبيـبٌ أن يـدخل إلى الشـعر مـن بـاب العلـم والمعرفة والدراية الموسوعية بأشعار العرب. من ثَمَّ فهو رجلٌ علمُه وعقلُه أعظمُ من شعره وفنه. وبه فقد قرر أبو تمام أن يضطلع بمسؤولية الجديد/ الحداثي، وأن

يتكبد- عن طيب خاطرٍ- وطأة الارتياد وتعبيد المسارات ذات العُسْرِ والعُثار؛ ليُحلِّق بالشعر في سماوات ومعارج تُباين صولجان العمود، وتنقض أعمدته. إنَّ المهم في هذا الحيز، إدراك يقين القصد التمامي، واستعداده للكفاح من أجله؛ أي أن شأن شعريته لم يكن مصادفةً، ولا خاطراً عارضاً شاءته الظروف، أو ألقتْ به الصروف بين يديه؛ فاهتبل الفرصة وأسرف فيها. لا. ليس شيئاً من ذلك البتةَ؛ وإنَّما هي الإرادة الواعية، العالمة، الفاعلة عن قصدٍ وعن حِرَفِيَّةٍ وتفننٍ توخى بها جميعها المذهبية الحداثية، بل رأسها وسدتها في قوةٍ وتمكنٍ.

في هذا الحيز من مقالتنا هذه، نجتهد في كشف معالم وعي أبي تمام بالمسؤولية الشعرية، وهو ما نرصده في ثلاث:

الأول: مسؤولية البعث:

يصدر وعي أبي تمام عن رؤية سالبة تجاه الشعر العربي في بواكير الصدر الأول من القرن الثالث الهجري؛ إذْ قادته بصيرتُه المدققة عن ذلك الهذيان الذي استولى على الشعر وأوصله إلى حافة الموت من فرط التكرار والغثاثة والانكشاف والتسطح. لذلك تند هذه الصرخة الفاجعة عن حبيب معلناً موات الشعر أو منازعته الموت. يقول:

ألا إنَّ نفسَ الشِّعْرِ ماتتْ وإن يكنْ   عداها حِمامُ الموتِ فهي تنازعُ

هذه الحالة المتردية التي تترجح بالشعر بين الموت والمنازعة، تزداد قتامةً بانصراف الناس عنه وكراهيتهم له. هكذا نفهم من مدح أبي تمام أحمد بن أبي داود قائلاً:

أحببتَه إذْ كان فيك محبباً   وازددتَ حبّاً حينَ صارَ مبغضا

أحييتَه وظننتُ أنِّي لا أرى   شيئاً يعودُ إلى الحياةِ وقدْ قضى

ولا يغرنَّك من شأن مسؤولية بعث الشعر وإحيائه قصد الخطاب في ظاهره إلى أحمد بن أبي داود؛ فما هذا إلا من حافة ضرورات المقام؛ لأن مسؤولية بعث

الشعر الميت تقع على عاتق الشاعر المادح لا الممدوح الذي يدفع الأموال. لذلك ندفع إليك بنص أبي تمام الذي مدح فيه الحسن بن وهب؛ حيث وضع الأمور في نصابها ناصعةً من غير لبسٍ. يقول:

لا تُنكري عطلَ الكريمِ من الغنى فالسيلُ حربٌ للمكانِ العالي

وتنظري خببَ الرِّكابِ ينصُّها محيي القريضِ إلى مُميتِ المالِ

فأبو تمام هو حامل لواء البعث الشعري؛ إذْ كشف «قناع الشعر عن حر وجهه» وارتفع به إلى الأعالي من وِهدته. لقد عمد عمداً إلى مبادرة التصدي للركود والكساد الشعريين؛ ليعود بفنه الفاتن إلى الوجود.

الثاني: مسؤوليةُ الْخَلْقِ:

في حكمةِ أبي تمام البالغةِ ذروةَ حصافتها في قراءة ذات الإنسان وذات الوجود معاً، تتجسد فلسفة حبيبٍ الوجودية والشعرية في آنٍ. يقول في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف الطائي:

وطولُ مقامِ المرءِ في الحيِّ مُخْلِقٌ لديباجتيه، فاغتربْ تتجددِ

فإنِّي رأيتُ الشَّمسَ زِيدتْ محبةً إلى النَّاسِ أنْ ليستْ عليهم بسرمدِ

هذا الاستدلال الاستقرائي الوجودي، هو عين فلسفة الحداثة الشعرية التي تسكن أبا تمام وتعتمل في خوالجه: التغيير! ثم التجديد! إنه الخلق الآخر البهي في ألقه، الأَلِقُ في بهائه. ولا مناص من ذلك؛ لأنه سمة الوجود، وسنة الحياة والشعر معاً. لكأنِّي بأبي تمام يفتق لنا ذهنه عن حيثيات مسؤوليته تجاه الشعر بمغادرة القديم الدارس إلى خلابة الحديث وجنون فتنته بوصفه اقتضاء ضرورة الزمن وغِيَرِ الدهر ذي الحدثان. وهو بذلك يكشف عن وعيه بفرادة اللحظة الحضارية واستعداده لها بالكشف عن ملكاته، والتشميرعن سواعده؛ للاضطلاع بمسؤوليته تجاه الشعر.

من حافةٍ أخرى يمنح أبو تمام شأن الخلق الشعري تحييثاً أخلاقياً ومنطقياً؛

من حيث إن التكرار يجلب الغثاثة في كلِّ شيءٍ ما عدا المعروف: لك أن تتأمل بيته هذا:

كـلُّ شـيءٍ غـثٌّ إذا عـادَ والـ ـمعروفُ غثٌّ ما كـانَ غيـرَ معـادِ

أوليس الشعر شيئاً من أشياء الوجود؟ أوليست الغثاثة تدركه كما تدرك غيره منها؟ بلى. فلا تكرار ولا اجترار في الشعرية الحداثية الجديدة. أمعنْ في النظر بعين البصيرة في هذا البيت الأهم في شأن الخلق الشعري. يقول عن قصيدته وعن شعريته:

منزهـةٌ عـن السَّـرِقِ المـورَّى مكرمـةٌ عـن المعنـى المعـادِ

وبصرف النظر عن مدى صدق هذا البيت إذا طبقنا على شعرية حبيبٍ تحدي السرقات الظاهرة والباطنة، فإنَّ أبا تمام يقتحم تحدياً كبيراً له أصوله التليدة والطريفة على سواء. ذلك أن الاعتياص الأهم الذي يجابه الشعراء الأصلاء، هو خلق الجديد المائز في فرادته، ومدى العسف والاعتساف اللذين يتكبدونهما لأجل هذا الشأو البعيد. وحسبك من ذلك تأزُّم عنترة في تساؤله الجاهلي الباكر: «هل غادر الشعراء من متردم؟!» وحسرة كعبٍ بن زهير، أو أبيه زهير – وهما أهل الحوليات ورواد المحككات – في ذلك الإقرار بطعم الاستسلام والهزيمة:

مـا أرانـا نقـول إلا معـاراً أو معـاداً مـن لفظنـا مكـرورا

إنَّ أزمة قول الرجيع المكرور، هو مكمن الغثاثة ومصدر السأم. وقد كان أبو تمام واعياً حتى عتبته العليا من الفكر بهذه المعضلة؛ فقرر اجتيازها وتحديها بالجديد المكرم عن غثاثة العود، المنزه عن حرمة السرقة. من هنا نفقه إصراره على قوله عن قصيدته: «وجديدة المعنى...» و «أبكار المعاني...» و «عذارى الشعر...» و «عازب الشعر...». لذلك ذهب أبو تمام مذهب الشُّقة في البحث عن المعاني مستثمراً قوته في الصناعة، وبراعته في الصياغة، وصبره الصبور على الحفر الوئيد في المخارج والموالج؛ مستغلاً ذهنه الحاد، وفطنته المواتية، ومحصوله

الثَّرَّ، وديمومة انقطاعه للشعر كي يستولد المعاني المدهشة، ويخلق الصور العجيبة الغريبة، أو هو كما قال فيه المرزوقي في مقدمة الحماسة: «إنَّ أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازعٌ في الإبداع إلى كلِّ غايةٍ، حاملٌ في الاستعارات كلَّ مشقةٍ، متوصلٌ إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف وبماذا عثر، متغلغلٌ إلى توعر اللفظ، وتغميض المعنى أنَّى تأتى له وقدر.» ولعمري ما فعل ذلك كلَّه إلَّا استجابةً لداعي المسؤولية، وكلفة الريادة، وحق الإمامة، والتمكن في رأس مذهب البديع، وما تفجر عنه ومنه شعراً ونقداً حتى يومنا هذا.

الثالث: مسؤولية الارتياد:

لعمري إنَّ الشعر في مخيلة أبي تمام ليس محض القول الموزون المقفى الدال على معنىً، ولا هو مجرد آلةٍ للوصف والتدوين لأيام العرب وحفظ مآثرها؛ وإنما هو خطابٌ قائمٌ على التخييل والمحاكاة؛ إذْ أعذبُه أكذبُه؛ فيما هو خطابٌ موغلٌ في التجاوز، والترميز، والتكثيف، واستفزاز التوهمات لدى مخيلتي المبدع والمتلقي معاً. من هذه الحافة يتولد الارتيادُ عن الخلق، ومخاطرة الحداثة؛ فيغدو الشعر مسؤولاً عن فعل المغامرة، وشهوة التعبيد، وحلم تشقيق السبل العَسِرَةِ العاثرة؛ من حيث هو طاقةٌ مذهلةٌ في قدرتها الفتية على خلق قيمها، وسنِّ سُنَنِها المائزة في مفارقة الماضي، ومجاوزة الحاضر، والغرام بالحلم المستقبلي الواعد؛ بما فيه من وهج الفتنة، ومغناطيسية الغواية. بهذا الفقه النقديِّ، يمكننا أن نصغي مفتونين ببيت حبيبٍ الشهير:

ولولا خلالٌ سنَّها الشِّعْرُ ما دَرَى ... بغاةُ النَّدى من أين تُؤتى المكارمُ

فالشعر في هذا الأفق التمامي، قائمٌ في سدة الخلق الرؤيوي المسكون بمسؤولية وعي المجتمع، والحياة، والإنسان، والوجود، والمغامرة باكتشاف مجاهيل هذه الأشياء، وصناعة قيمها وقوانينها، وصياغة خصائصها المؤطرة لها، والمُسَيِّجَة مسيرها نحو المستقبل رقياً، وتحضراً، وجمالاً، وكمالاً، وجلالاً. هذا

الأفق المتسامي للشعر من خلال علاقات الهداية والكشف لأولي النَّدى الذين يسعون إلى حيازة المجد، ويفتنون بمراد الخلد، هو ما يُكسب الشعر والشاعر سلطتهما في النفاذ والتأثير؛ إنها سلطة النبوءة، وسلطان المعرفة، وهيمنة الارتياد، وبكارة السبق التي تبلور المكرومات، وتمنحها قيمتها، وترصد إمكان الوصول إليها، والقيام عليها؛ رغبةً في المجد والسؤدد اللذين يقاومان العدم والفناء ببقاء الذكر والمأثرة. أما وإنَّ الأمر كذلك من الجلاء والأهمية، فإنَّ الأهم منه، يقينُنا بأنَّ ارتياد أبي تمام في نزوعه الحداثي المفرط، لم يكنْ خروجاً على المؤسسة الشعرية العربية في أنساقها العامة، وفي شرائطها الحاكمة سيرورتها، والمائزة لهويتها؛ أي لم يكن ارتياد القطيعة والنفي والتكنيس كما هو شأن النزوع الحداثي المعاصر؛ ولكنه كان ارتياد الجرأة، والمغامرة بالسير نحو نقطة مفترضة تقبع في نهاية تمددٍ رأسيٍّ موغلٍ في عربيته، وتاريخيته، وأصالته، وقيمه، وشعريته التي حافظت على قداسة الهيكل، وحرمة المحراب الجمالي العربي في أوج بهائه وامتيازه من الأغيار الأخر. وهذا هو لبُّ أبي تمام ولبابُه اللذان أمكناه من إمامة المذهب البديعي، وضمنا له ديمومةً خالدةً في قيادته؛ بعثاً، وخلقاً، وارتياداً؛ ضِمْنَ فقهِ المسؤولية الشعرية وضروراتها.

(٣)

(أبو تمام واستثنائية الصّورة: من النَّارِ إلى الشَّمْسِ)

يفضي تواتر صحبة حبيبٍ وتعمقها، إلى مزيدٍ من فقه أسراره، وكشف لآلئه الغوائر، والإمساك بحذقه الفائق في صناعة النص والتفرد فيه؛ ليصبح دالاً عليه، مؤكِّداً إمامته للحداثة الشعرية العربية في تجليها العباسي الفاتن؛ تلك الحداثة التي تمخَّضت عن وعي أصحاب أبي تمام السابقين عليه، وعن فكره بعد أن عارك السنين ومخَّض التجاريب مخضَ البخيلة كما في صورته الشعرية البديعة في فتح عمورية؛ إذْ يقول في شأنها:

حتى إذا مخَّضَ اللهُ السنين لها ... مخضّ البخيلةِ كانتْ زُبْدَةَ الحِقَبِ

هذه الصورة التمامية التي انفرد بها حبيبٌ من دون سواه من الشعراء، كاشفةٌ لا عن محض مدلولها الجزئي الناجم عن كثافة الانزياح الاستعاري وتعلقه بحادثة فتح عمورية واستثنائية هذا الحدث في سيرورة التاريخ حرباً وشعراً من خلال بائيته التي نحن بصددها: «السَّيْفُ أصدْقُ أنباءً...» وحسب، ولكنَّها كاشفةٌ -أيضاً- بكثافة مدلولها التخييلي وغزارته المعنوية، عن سر الأسرار في شعرية أبي تمام التي تنهض على «التمخيض» والرجِّ والتحري والمساءلة في تؤدة واستمهال عجيبين. من هنا يمكنك في أريحيةٍ أنْ تقول: إنَّ أبا تمام لم يركب في شعريته المجازفة العَجْلَى، وإن ركب خطر الارتياد والكشف، وإنَّما عمد إلى التدقيق والتحري إلى الأقاصي المتناهية ليضع اللفظ موضعه بحكمةٍ ضابطةٍ؛ فلا نقصان فيه، ولا زيادة عليه. ولعلَّ هذا هو فحوى ما نقله ابن رشيق عمَّن وازن بين حبيبٍ والْمُتَنَبِّي والبحتري، فكان امتياز أبي تمام أنه «كالقاضي العدل: يضع اللفظة موضعها، ويعطي المعنى حقه، بعد طول النظر والبحث عن البينة، أو

كالفقيه الورع: يتحرَّى في كلامه ويتحرج خوفاً على دينه.»

نخرج ممَّا وطَّأنا به لهذه المقالة بوعي حِرَفِيَّةِ حبيبٍ في الصنعة الشعرية، ومهارته في مخض تجاريبها حتى يظفر بالفرائد والغُرر التي تنجم عن عنىً وضنىً لا عن عبثٍ ومصادفةٍ. ولعلي لا أجازف أنا -أيضاً- إذا أشرت من طرفٍ خفيٍّ، إلى أنّ بؤرة هذه التجليات التمامية ذات الامتياز الحداثي الباهر، تعلق بالمعنى الذي يصنعه الطائي على غير مثالٍ؛ غيرَ متماهٍ مع الأشباه والنظائر؛ ليتعشَّق فيه، ويعرج به في تلافيف الصورة الفريدة التي تتنامى أمامك بصراً وبصيرةً؛ لتعلو بك إلى مصاف العجيبات البعيدات التي تُفعم سحراً ودهشةً هما من عيون الشعرية ومن أخصِّ خصائصها.

وجرياً على سُنَنِنا التي ألفناها من قبل في مقاربة نصوص الشعر متمثلةً في كشف بكارة وقوع المعنى على خاطرنا، وحسن تمثلنا له، وارتعاشنا رِعشتنا الأولى إزاه، نعمد إلى تقري صورة بديعة أنجزها حبيبٌ وفق فقهه في الإبداع والارتياد؛ وذلك في وصف فتح عمورية ورصد جزءٍ من مضامين المعركة الضروس التي خلَّدها التاريخ عسكرياً وأدبياً؛ وذلك قوله:

لقدْ تركتَ أميرَ المؤمنين بها … للنَّار يوماً ذليلَ الصخرِ والخشبِ

غادرتَ فيها بهيمَ الليلِ وهو ضحىً … يَشُلُّه وسْطَها صبحٌ من اللهبِ

حتى كأنَّ جلابيبَ الدجى رَغِبتْ … عن لونِها وكأنَّ الشمسَ لم تغبِ

ضوءٌ من النَّارِ والظلماءُ عاكفةٌ … وظلمةٌ من دخانٍ في ضحىً شَحِبِ

فالشمسُ طالعةٌ من ذا وقدْ أفلتْ … والشمسُ واجبةٌ من ذا ولم تجبِ

تصرَّحَ الدهرُ تصريحَ الغمامِ لها … عن يوم هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ

لم تطلعِ الشمسُ فيه يومَ ذاك على … بانٍ بأهلٍ ولمْ تغربْ على عَزَبِ

يمثِّلُ هذا النصُّ المقبوس من بائية أبي تمام منعرجاً استثنائياً في سيرورة القصيدة وفحوى تحولاتها الفاعلة في بناء المعنى وتشكيل الخطاب. وهو استثناء

متولد عن استثنائية البائية التمامية في مسير الشعر العربي من حيث هي كينونة ذات فرادة وامتياز في ملحمة المدح العربية وفي التدلال على فرائد الزمن، ومائز الحدث حين تكلله أكاليل النصر، وآيات تحقق الذات العروبية والإسلامية مفعمةً بسطوة القوة، وصولجان الهيمنة، وسلطان السيادة والانتصار.

ولمَّا كانت الصورة هي مناط التخييل، ومائز الشعر في آنٍ؛ فإنَّ قسطاً مهماً من عبقريتها يكمن في قدرتها الفذة على الانزياح عن الدوال اللغوية في تجليها الجزئي المبعثر، إلى حيث إمكانها تكوين خطاب مشحون بانفعالاتٍ وأحاسيسَ مؤثرة وناجزة في جذب البصر وشحذ البصيرة معاً. وكلما كانت الصورة محكمةً في تشكيل أفضيتها الزمانية والمكانية، وفي قدرتها الباذخة على توتير علاقات التقابل، وتثوير بنيات التضاد بين معطياتها الحسية والإدراكية- أمكن لها أن تُنْفِذَ خطابها، وأن تُنجز غايتها لدى المتلقي الذي هو قصدها ومأربها في مآل أمرها. وبقدر كثافة هذا الزخم التوتري والتثويري في البنيات المشتبكة داخل الفضاء الصوري، تتحقق فرادة الصورة واستثنائيتها؛ إذْ تبلغ مبلغاً ذا شأوٍ بعيدٍ لا يقدر عليه إلَّا أولو العزم من الشعراء العباقرة الأفذاذ وما أقلهم! في زمنٍ شُحٍّ يمخِّضهم مخضَ البخيلةِ؛ مثلما أشار حبيبٌ من قبل. وعياً بما سلف، نحايث أبا تمامٍ في نصه المقبوس لنراوده ونرتاده معاً: نراوده عن مكره الشعري بتفكيك إلغازه الصوري، ونرتاده من خلال مكاشفة النص حقائقه وأسراره لنستوثق من مكامن فرائده ومعطيات استثنائيته.

في البدء من النص يخاتلنا حبيبٌ ليسترق وعينا ويدغدغ مشاعرنا بغواية موضونة برائحة السرد وفتنته عبر توظيف المحور التزامني (الوصفي) في إطار حكاية عمورية وانتصار العزة على المذلة فيها استجابةً لصيحة العربية المغصوبة التي صمخت آذان الخليفة فهبَّ لنجدتها. لكن الصورة السردية التي نحن إزاءها تدلف بنا إلى معمعة الواقعة العمورية؛ لنرى بصراً وبصيرةً أمير المؤمنين (المعتصم) في حومة الوغى الذي تحول الفضاء الزمني فيه إلى نارٍ: (لقد تركت

أمير المؤمنين بها للنار يوماً ذليل الصخر والخشب). في هـذا التشـكيل الجُمَلِـي/ الصوري تتوطد أركان الصورة فيما هي تمكين لأوتاد الملحمـة التـي يُنْشِـئها أبـو تمام على عينه خلقاً آخرمتجاوزاً الحـرب والواقـع والتـاريخ؛ لتغـدو معـه، ومـن خلاله، عموريةُ مسرحاً لحدث استثنائي جلل؛ حيث تحولت الحـرب إلى محرقـة تستشري فيها النار وتتغول في جنبات فضائها لا تبقي ولا تذر. على أنَّه من الحكمة أن نعرف أن (يوماً) التي في التشكيل اللغوي والصوري، مفعولٌ به لا مجرد ظرف زمان؛ أي أن النصب على المفعولية لا على الظرفية. وهو أشد وأبلغ في التدلال على القصد الصوري في بناء المعنى وتشكيل الخطاب؛ ذلك أن مخضوعية اليوم، وهو فضاء الزمن، للمفعولية، فحواه إعلان نصر عام وكاسح في عمورية بكل مـا فيهـا؛ نصر أكسب عزةً ومنعةً للمسلمين؛ فيما هو مكسب الروم ذِلةً وخضوعاً تجاوزهما إلى مذلة المعطيات الوجودية: (الصخر، والخشب)؛ لنفهم مقدار الغلبة وقسطاس الانتصار الذي أنجز الإرادة المعتصمية على هذا النحو الكـوني مُحَيَّـزَاً في عموريـةَ بمعطياتها كافة.

في البيت الثاني من النص تتفاقم حمم النار وسـط بهـيم الليـل؛ ليتحـول عبـر صيرورة كيميائيـة زمانيـة إلى ضـحىً بـاهرٍ؛ لكنـه مشـلولٌ بقـوة الصـبح اللهبـي. والصورة في منعرجها هذا، تنبني على مسرحة زمنية قوامها الليـل وجـوداً، والنهـار واقعاً. وهي لعبة تقابليـة متـوترة بعلاقاتهـا المتشـظية بالتنـاقض الحـاد والتحـول القهري الذي نقض طبائع الأشياء وأحلَّ مكانها نقائضها في قـوة قـاهرة وجبـروتٍ عنيفٍ لا قبل لمجابهته. ولك أن تتأمل - وأنت البصير الأريب- معالم التشـكيل في تمسرحه الحربي في كليتـه وتفاعلـه لا في جزئيـة منفـردة؛ أي لا يغرنَّـك في الأمـر محض الانزياح الاستعاري في (يشله صبحٌ)؛ بـل عليـك أن تتمثـل المشـهد عبـر مسرحته كاملاً لتدرك مائز الصراع اللجب بين: بهيم الليـل، و صـبح مـن اللهـب، وهما معاً ليسا عاديين؛ وإنَّما في حالةٍ استثنائيةٍ؛ إذْ الليل أسود دامس لا ضـوء فيـه؛ فكأنه ليلٌ غشومٌ أو مجنونٌ لا عقل له ولا مراجعة لديه، والصبح لـيس أقـل حـدةً

وشراسةً من حيث هو كتلة من اللهب المتقد أُسندت إليه فاعلية الشلل؛ أي الطرد والإزاحة. فالصبح يطرد الليل وينحيه عن فضائه ويغتصب منه عنوةً وقهراً مسرحه وملكيته برغم جبروته. وبه يتحقق التحول القووي فيصبح الليل البهيم ضحىً يخلقه صبحٌ ملتهبٌ عنيفٌ بسلطانه وغلبته. غير أن الأهم الذي أخشى أن تتوارى عنه أو يتوه منك في التفاصيل، هو أهمية إدراكك أن ذلك كلَّه مما تراه متصارعاً متشظياً أمام عينيك، يُخفي خلفه وفي طياته، البطل الحقيقي والفاعل الرئيس وهو الخليفة/ الجيش المسلم الذي أحدث إرادةً وتحققاً، ذلك المسرح اللجب والفعل الاستثنائي.

وفي تطور الصورة يتجدد التخييل بكثافة التحول رأسياً من (بهيم الليل) إلى (جلابيب الدجى) في حلية استعارية مكنية تسطع سطوع الشمس.لكن المعنى التمامي يزداد وضاءةً بإسناد الرغبة في التخلي عن الهوية الليلية البهيمية إلى جلابيب الدجى التي: (رغبت عن لونها) فيما هي في واقع أمرها أُرغمت إرغاماً قاهراً على التخلي والتحول إلى هوية نهارية وضيئة تتمم شأن التحول من الضحى والصبح إلى ذروة الانكشاف والتجلي في حضور (الشمس) التي لم تغب. غير أنه مفيدٌ في تحفيز وعينا بهوية المعنى، إدراكنا لتلك الحساسية وذاك التوتر اللذين ينبجسان من فاعلية الأداة التشبيهية الماثلة في صدر البيت: (كأنَّ) ليظل تصورنا مشدوداً بخيوط من ألقٍ تصل وتفصل في آنٍ بين الواقع والمتخيل، الكائن والمثال، الثابت والمتحول...لكأنَّ (كأنَّ) هي فوهة خلق المعنى والانزلاق به إلى متاهة التضليل والخيال من دون فقدان جذور واقعيته وأصول حقيقته معاً.

في البيت الرابع من النص يندفع التخييل الصوري إلى تكثيف المعنى وبذاخة حدته مستثمراً معطياته الاستعارية وبنياته التقابلية المتصارعة دلالياً والمتكاملة في إنجاز الخطاب وتمكين قصديته. وبه نفهم عودوية حبيب وإصراره على إبهار الصورة وتحديدها عبر التناقض بين : ضوء النار وظلمة الليل العاكفة، وظلمة الدخان والضحى الشحب. وهذا تشكيل صميمٌ في دسامته التخييلية كما هو

استثنائيٌّ في ملكاته البلاغية تشبيهاً واستعارةً. من هنا نكشف عن قدرة حبيبٍ في الجمع بين مشبهين بمشبهين بهما في بيتٍ واحدٍ تُداخل بعضَهما ومضةٌ استعارية تتمثل في (الظلماء عاكفة). لقد شبه أبو تمام ضوء النار في حومة ظلام الليل العاكف بظلمة الدخان في معية الضحى الشحب. وهذا شأن يمتدحه البلاغيون مقرين بعبقرية الشاعر في تحشيد هذه الممكنات البلاغية كلها في بيت واحد كما في قول امرئ القيس الشهير:

كأنَّ قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً　　　لدى وِكرِها العنَّابُ والحشفُ البالي

وأجمل منه عندي لقرابته من بيت حبيبٍ، قول بشار في وصف معركة:

كأنَّ مثارَ النقعِ فوق رؤوسِنا　　　وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُه

في هذا الأفق المدلهم المُضَاءِ معاً، تتمسرح الصورة وتأخذ أبعادها متكورةً على نفسها، تعمق مجرياتها، وتُحدد توتراتها وألوان تضاريسها؛ لنظل عاكفين على المداليل الناجمة عنها، مشدودين بطاقةٍ من وهجٍ إلى مضمراتها الخفية التي تتمخض عنها لاحقاً؛ غير غافلين عن تغول النار المحرقة على مسرح الحدث، وعلى الصورة في رحاب حريق عمورية واقعاً ومتخيلاً في آنٍ. ولك في هذا الخضم الكثيف أن تعجب كلَّ العجب من براعة حبيبٍ في تصوير الظلماء العاكفة مستخلصاً منها لطيف المعنى بالاستماتة في حضور الذات والدفاع عن حياضها، وأن تستسلم معه لعذوبة التكرار ومهارته في التحوير والتدوير لتمكين السبك المعجمي بين الظلماء والظلمة والدخان، وبين الضوء والنار والضحى؛ ليأتيك ذلك كله وقد تمَّ سبكُه وحبكُه وتفعيلُه في رشاقة وكثافة غريبتين مذهلتين لا يقدر عليهما إلَّا من مخَّض رؤاه ومعناه تمخيض البخيلة في السنين الطوال، وتدبَّره تدبر الراهب العاكف عكوف العباد الزاهدين في صوامع أصقاعهم النائية.

في البيت الخامس، يفلح أبو تمام في الانتقال بالصورة إلى ذروة سنامها الأعلى بذخاً والأكثر تكثيفاً وإسرافاً؛ وذلك عبر الانتقال التخييلي من النَّار إلى الشَّمس التي هي في جوهرها النصي مسْتَوْلَدةٌ من النار بتقنية التحويل الرأسي

وتمديد المعنى إلى منتهاه؛ لتصبح دوال: النار، الضوء، اللهب، الضحى...، وجوداً دُرِّيَّاً كوكبياً يعمُّ الكون كلَّه، إنَّه الشمس في سطوعها الوضّاء، وفي ضيائها المبهر.لكن الأهم من هذا التمديد الرأسي للمعنى، هو استلهامنا التوتر الشمسي والمعنى الناجم عنه عبر لعبة التقابل المكين في بنائية الصورة بالإيجاب والسلب. وآيُ تفصيل ذلك؛ أنَّ الشمس التي أفلت حقيقةً وواقعاً بغياب النهار وولوج الليل، طالعةٌ، فاعلةٌ في ساحة المعركة. ولا شكَّ أنَّك غير غافلٍ عن أثر المجاز في تعبيد سبيل المعنى وإخراجه إلى حيازة العلن ساطعاً سطوع الشمس التي لا وجود لها في غير الواقعة النصية التمامية؛ أي أن قصد الخطاب تمكين مقولة القوة، وفحوى الشراسة، وحدة الصراع، وأوار الحرب التي تلمع سيوفها، وتنير ضرباتها؛لذلك الشمس طالعة آفلة في آنٍ. وفي مقابل ذلك تنقلب الصورة مع انقلاب الزمن؛ إذْ الشمس واجبةٌ (واقعة في الغروب) بفعل كثافة الدخان الناجم عن وطيس المعركة؛ فيما هي في كبد السماء وقد حجبها الغبار في مضمار الوغى. والفعل سلباً وإيجاباً، يتضام ويتجمع ليقودك صوب نفاذ المعنى وحيويته الإيجابية الناجزة؛ لتختزل ذلك كلَّه في يقين حقٍّ مفاده أن واقعة عمورية تحولت عبر التخييل الشعري إلى واقعة كونية استجابت لها معطيات الوجود وتبدلت معها ماهياتها الحاكمة.

وفي البيتين الأخيرين تهيمن الشمس على الصورة وتطغى طغياناً مستبداً على معطاها الناري الذي أسَّسَ لها في براعةٍ من قبل. وهو فعل تمكين يقود من طرفٍ خفي إلى التوطئة لغُنْمِ النتائج الحربية بعد زخةٍ ماردةٍ من التوترات الدرامية المؤثرة؛ فإذْ بنا ندرك الدهر وقد صرح للشمس تصريح الغمام في يوم حرب دخله المحاربون أطهاراً وانتهوا منه وهم جُنُبٌ؛ كنايةً لامعةً بارقةً عن النصر والسبي ومواقعة المنتصرين سبايا الحرب فأضحوا على جنابة؛ الشأن الذي يزداد بهاءً ووضاءةً في البيت الأخيرعبر إسناد الفاعلية في الصورة والحدث إلى الشمس التي لم تطلع على بانٍ بأهله من الروم المهزومين لقتلهم، ولم تغرب على عزب من

المسلمين المنتصرين لوطئهم السبايا الروميات.

أأدركت الآن – وأنت المنصفُ العدلُ– استثنائية الصورة وريادتها في عالم الصراعات ودنيا الحروب؟! ولعلَّك فهمتَ بعمقٍ – وأنت الذكيُّ الأريبُ – كيف أن حبيباً خلق نصراً لعموريةِ المسلمين ولخليفتهم المعتصم يتجاوز نصرهم في الواقع، ويعرجُ به إلى ملكوت الخلد وسماوات البهاء والجمال والفتنة. إنَّه فتحُ الفتوحِ الذي تعالى عن الشعر والنثر، فتحٌ انفعلت له أبواب السماء وعالم الأرضين، أو هو كما قال حبيبٌ، وحُقَّ له أن يقول:

فتحُ الفتوحِ تعالى أن يُحيطَ به ... نظمٌ من الشعرِ أو نثرٌ من الخطبِ
فتحٌ تفتَّحُ أبوابُ السماءِ له ... وتبرزُ الأرضُ في أثوابِها القُشُبِ
يا يومَ وقعةِ عمُّوريةَ انصرفتْ ... عنكَ المُنَى حُفَّلاً معْسولةَ الحَلَبِ

... أمَّا بعدُ، وقد خرجنا لتوِّنا من هذه الواقعة الصورية، فقد آنَ لنا أن نستيقن من هذه الخصيصة التمامية التي هي من أخص خصائص حبيبٍ؛ ومفادها قدرته العجيبة الغريبة على تمخيض المعنى وتدبره وتحري أمره وتنميته مكيناً مزهراً ألِقاً يخطفُ ويدهش على نحوٍ آسرٍ. لقد كان حبيبٌ يصنع الشعر لا يرتجله، كان يعاركه، وينازله، ويتحداه في بطولة فذةٍ ومسلكٍ نادرٍ عجيب، ومحبةٍ تصل ذُرى العشق والتماهي. لذا تحققت له غلبة الفنان، ونُصرةُ المبدع الأصيل، وحلمُ الصبورِ ذي التجاريب والأعاجيب؛ فحُقَّ له عن جدارةٍ واستحقاقٍ، ريادة الحداثة العباسية برغم أنف العمود.

(٤)

(جماليةُ القبيحِ)

آمُلُ ألَّا تصيبك صدمةُ من هذا العنوانِ؛ فيعتريك دَهَشٌ جراءَ تناقضه الدلالي الناجم عن تضاد ركنيه: الجمالية، والقبح. ذلك أنَّ من الحافات التصورية العامـة للشعرية، ارتباطها بالجمالية؛ من حيث إن الشعرية تأطير عام للقواعد والسياسات الضابطة للنتاج الشعري بخاصةٍ، والأدبي بعامةٍ؛ وهما معاً، حالَ كونِهما متداخلين متكاملين، يشكلان الحقل الجمالي في ذروة سنامه الإبداعيِّ. فما علاقة هذا كلِّـه- برغم شيوعه ورسوخه في الأفق الثقافي والمعرفي الجمعيين – بالقبح وبـالقبيح؟!! وكيف تأتى لنا أن نضفر بينهما في سكِّ عنوانٍ ذي كينونةٍ واحدةٍ ندخل به - قسراً- إلى عالم الجمال في هويته الشعرية؟!!

لعلَّ مشيئتنا طرح الأسئلة على نحو ما سلف، مريحٌ لك في تفكيك الصـدمة، وإزالة الدهشة؛ من حيث قررنا إجابتك عمَّا بدا غير معقول؛ فنقول: نسـلمُ لـك – وأنت ذو النَّصَفَةِ العدلُ – بأن الشعرية مرجعية عامة مؤطِّرة، تقعيداً وأداءً، للحقـل الأدبي برمته؛ بما هو امتياز جماليٌّ كثيفٌ وباذخ، وأنَّ هذا عينه الراسـخ لـديك، هـو غايتنا ومذهبنا الذي نؤمن ونعمل به، ولا أحسب في هذا دهشاً يذهب، ولا عجبـاً يزول؛ فنحن فيه جميعاً سواء. لكن المـدهش العجيـب، أن نفقـه كيميـاء التحويـل الشعري، أو إن شئتَ قلتَ: كيمياء الشـعرية في خصيصـتها الحويليـة التـي تمـسُّ الأشياء الوضيعة فإذْ هي سامقةٌ فارهة في ترفها الجمالي وحسنها الألِقِ. مـن ذلـك مدار المجاز برمته، ومبلغ الاستعارة بصـفة خاصـةٍ؛ مـن حيـث قـدرتها عـلى هـزِّ النفوس وبسطها بملكاتها التخييلية؛ لترى ما لا قيمة له، له قيمة كبيرة، وما لا حياة فيه، تراه نابضاً بحيوات مزدحمةٍ، وقوىً فتيةٍ خصـبة...وهكـذا دواليـك. مـن هنـا

فأنت – مثلاً – قد تألمُ بحرقةٍ لقبح المرارة في فجيعة أبي ذؤيب الهذلي جراء موت أبنائه الخمس أمام نواظره، أحدهم تلوَ الآخر؛ فأعقبوه غصةً، وعمقوا فيه وجيعة الفناء والعدم؛ كما صوَّره لنا في عينيته الخالدة أجلّ ما يكون التصوير الفني لمأساة إنسانية. يقول:

أمــن المنــونِ وريبِهــا تتوجَّــعُ ... والـدهرُ لـيس بمعتـبٍ مـن يجـزعُ
قالـتْ أميمـةُ مـا لجسـمِك شـاحباً ... منـذُ ابتـذلتَ ومثـلُ مالِـك ينفـعُ
أم مــا لجنبِــك لا يلائــمُ مضــجعاً ... إلَّا أقــضَّ عليــك ذاك المضــجعُ
فأجبتُهــا أن مــا لجســمي أنَّــه ... أودى بنــيَّ مــن الــبلادِ فودَّعــوا
أودى بنـــيَّ وأعقبـــوني غُصَّـــةً ... بعـــدَ الرقـــادِ وعبـــرةً لا تُقلـــعُ
ســبقوا هــويَّ وأعنقــوا لهــواهمُ ... فتُخرمــوا ولكــلِّ جنــبٍ مصــرعُ
فغبــرتُ بعــدهمُ بعــيشٍ ناصــبٍ ... وإخــالُ أنِّــي لاحــقٌ مُســتتبعُ

فأنت بإمكانك أن تجد هذه المأساة الأليمة اللئيمة و مثيلاتها، متكرِّرةً، متفجرةً عند مالك بن الريب في رثاء نفسه، أو ابن الرومي في رثاء أبنائه، أو أبي البقاء العكبري في رثاء الأندلس، أو متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالكاً، أو الخنساء في رثاء أخيها صخراً...وغيرهم كثير، ومع ما في ذلك من تفجُّع درامي مأساويٍّ، فأنت تسعد بفتنة الجمال الشعري سبكاً وحبكاً، لغةً وصياغةً، لفظاً ومعنىً...، لكنك تزداد عجباً وبسطاً حينما تعتريك رعشةُ الاستعارة في هذه النصوص الشعرية المتفردة كما في عينية أبي ذؤيبٍ : ريب المنون، عتاب الدهر، إقبال المنية، أنشبت المنية أظفارها...وغيرها. فهذا جمال ناجمٌ عن فعل الاستعارة وأدوات الشعرية الأخرى في اللفظ والمعنى، وفي الوزن والإيقاع والقافية...؛ وبه جَعَلَ مكمنَ القبحِ المأساويِّ هو ذاته منبتَ الجمال الفني فيه. ويمكنك أن تمدد هذا الوعي إلى شعر المراثي كله أو أكثره، وأن تزداد عمقاً وإيغالاً فتدرك حيثية الجمال في شعرية الهجاء التي تبذخ في السلب والنقائص على غرار ما فعل جرير

والفرزدق والأخطل، أو كما فعل أبو الطيب في هجاء من هجاهم في مسيره الشعري وعلى رأسهم كافور الإخشيديُّ ورجاله كما في قوله:

جودُ الرجالِ من الأيـدي وجـودُهم　　　من اللسـانِ فـلا كـانوا ولا الجـودُ

ما يقبضُ الموتُ نفساً من نفوسِـهمُ　　　إلّا وفي يـــدِه مـــن نتنِهـــا عُـــودُ

أكلـــما اغتـــالَ عبـــدُ الســـوءِ ســـيدَه　　　أو خانَـــه فلـــه في مصـــرَ تمهيـــدُ

صـــارَ الخصـــيُّ إمـــامَ الآبقـــين بهـــا　　　فـــالحرُّ مســـتعبدٌ والعبـــدُ معبـــودُ

وأنت قد تلامسُ قبحاً قبيحاً من نـوع آخـر؛ نطلـق عليـه القـبح الأخلاقـي أو الديني: أمَّا القبح الأخلاقي فمثالُه المشهور بيتا امرء القيس:

فمثلك حبلـى قـد طرقـتُ ومرضـعٍ　　　فألهيتُهـــا عـــن ذي تمـــائم محـــولِ

إذا ما بكى من خلفِهـا انصـرفتْ لـه　　　بشـــقٍّ وتحتـــي شِـــقٌّ لم يُحـــولِ

فبرغم القبح الأخلاقي في المعنـى وبـذخ فحاشـته، فأنـت لا تعـدم جـودة الشعر فيه، ولا يخفى عليك مكامن الفتنة، ولا سُبُلُ الغواية. وهـذا فضـاء لـك أن توسِّعه ليشمل شعر امرئ القيس في جلِّه، وشعر طرفة بن العبد في غيـر قليـل منـه، وشعر عمر بن أبي ربيعة، وبشار، وأبي نـواس، ومسـلم...إلى أن تُفـتن بغرامياً ت نـزار قبـاني في الأفـق المعاصـر مـن شـعرية العـرب. وأمَّـا القـبح الـديني، فبابُـه الكفريات، والزندقة، والوثنية، والفسوق...، وما شاكل ذلك من ممارسات الشعر عبر العصور المختلفة التي لا مجال للخوض فيها هنـا. وعـلى الإجمـال يمكـن أن نقول: إنَّها قبيحاتٌ تشعرنتْ بالحسن البلاغيِّ في تجلياته المختلفة.

ومع هذا الذي ذكرناه لك، وأغويناك به؛ فتوهمتَ – عَجِلَاً– أنه هو شاطئنا الذي نصل بك إليه، ونرسو بك عليه؛ فإنَّه ليس مقصدنا، ومـا هـو بمتغيانـا الـذي نتوخاه لك، وإن لم يبعدْ عنه كليةً؛ وإنما قصدُنا من القبح والقبيح شيءٌ آخر؛ ندلك عليه، وعلى شعريته تواً.

القبحُ، أو القبيحُ الذي نرتادُه كشفاً عن جماليته، هو القبح المعياري بمدلوله

المعجمي. أي القبح الذي هو ضد الحُسْنِ حسياً؛ بعيداً عن زخرفة البلاغة سلباً وإيجاباً. ورد في «المعجم الوسيط» قوله: «قَبُحَ الشيءُ قُبْحاً، وقَباحةً: ضد حَسُنَ.» فالقباحة هنا قباحةٌ محسوسةٌ في الواقع؛ تراها العين، ويدركها العقل، ويمجها الذوق، وينفر منها الطبع الصافي، ويتأبى عليها القلب السليم. ولئن كانت كذلك؛ فأنَّى تكون لها شعرية تصلها بعالم الجمال ودنيا الغواية؟!! هذا هو مربط الفرس. وهو ما نباشر علاقتنا به عبر نصِّ أبي تمام الذي يصف فيه واقع عمورية وقد خرَّبها المعتصم بجيشه، ودمرها تدميراً؛ فأتى على كلِّ شيءٍ فيها؛ أي أن أبا تمام قد أوصلنا إلى تصور أرض عمورية على أنها، بفعل الحرب والدمار، صارت خربةً قبيحةً؛ بل هي غاية مسرفة في القبح الذميم. ومع ذلك فبذخُ قبحِها هو عينُ حسنِها وجمالها في المتخيل الشعري التمامي. لنا أن نتدبر على مهلٍ، هذه الأبيات الأربع من بائيته الخالدة:

ما ربعُ ميةَ معموراً يُطيفُ بهِ ... غيلانُ أبهى رُبىً من ربْعِها الخَرِبِ
ولا الخدودُ وقد أُدمينَ من خجلٍ ... أشهى إلى ناظري من خدِّها التربِ
سماجةً غَنِيَتْ منَّا العيونُ بها ... عن كلِّ حسنٍ بدا أو منظرٍ عجبِ
وحسنُ منقلبٍ تبْقى عواقبُه ... جاءتْ بشاشتُه من سوءِ منقلبِ

فلله دره أبو تمام الطائي! كيف تأتت له هذه الفحولة الشعرية التي تُتْخمُ بكيمياء التحويل من النقيض إلى النقيض؟!! لا شيء عندي سوى طاقة الخلق الدلالي التي يملكها حبيبٌ باقتدار فذٍّ؛ فتمنحه مخيلتُه رحم التوليد الجمالي للنقائض والمتباينات بعضها من بعضٍ في دهشة مذهلةٍ. وحتى لا نجمح بك بعيداً عن أفضية النص التمامي الذي سقناه برهاناً على جمالية القبيح، نلفت نظرك، بادئ ذي بدءٍ، إلى احتشاد هذه المفردات المتناقضات وما ينجم عنها من مدلولات: الخرب، الترب، سماجة، سوء منقلب. وفي المقابل: أبهى، أشهى، بشاشة، حسن، منظر عجب، حسن منقلب. غير أنه من الفطنة النقدية أن ندرك أن التقابل الناظم لشعرية المفردات في ثيابها التركيبية والانزياحية، تقابلٌ يشاء منه أبو

تمام ليس محض الموازنة بين حالتين وحسب، وإنما المفاضلة والغلبة والنصر. إنها شهوة الانحياز إلى غواية المعنى المنتصر واقعاً وشعراً. وإنك إزاء هذه المفردات، بما تملكه من حساسية الذوق الشعري، لتعجب العجب كلَّه من ذلك الشاعر الذي أفلح في تشعير كلمة مثل: «سماجة» وما هي بشعرٍ، ولا قريبةٍ منه. ورد في المعجم قوله: «سَمُجَ سماجةً وسموجةً، قَبُحَ. فهو سميجٌ، وسَمْجٌ، وسَمجٌ.» فالسماجة هي القباحة أو القبيح؛ فكيف غَنِيت العيون بها عن كل حسنٍ بدا أو منظرٍ عجبٍ؟! كيف تفوق القبيح على الحسن الجميل واستغنى القوم به عنه؟! والذي عندي أن لا غرو في ذلك ما دام فعل التشعير قائماً بمهارته الفاتنة في الغواية والانزياح عن الأصول المستقرة إلى مراداتٍ متخيلة يقتضيها المقام، وينفذها الأداء الشعري النابه. إن أبا تمام شاء أن يوغل في تصوير الفتح، وأن يبذخ في تخييل النصر الذي حققه المعتصم على عدوه في عمورية، فلم يقف به رأيُه عند طرد العدو واستلام المدينة، فهذا نصر باهتٌ لا طعم له ولا لون ولا رائحة، وإنما النصرُ النصرُ!! هو ذلك الذي يكشف به صاحبه عن عنفوانه، وفتون تفوقه، وامتياز قوته التي أحالت المدينة إلى أنقاضٍ، والعدو إلى أشلاء، والواقع إلى خرابٍ ودمار... إنه التجلي الأعظمُ للقوة في عريها وجبروتها الكبيرين بإطلاقٍ، قوة العسكرِ المجْرِ والهبوات السود؛ وفق أريحية أبي الطيب في وصف الجيوش. وبه فكلُّ طاقةٍ تدميريةٍ في نظر العدو، هي طاقة إيجابية لدى أبي تمام. هو فعل التحول الكبيرمن الماهيات والهويات انصياعاً لكيمياء الشعرية التمامية التي أضفت على السماجة خلقاً آخر كاملاً في بهائه، ومهيباً في جلاله. وبه فكل زيادة في السماجة، وكل إمعانٍ في القبح، هو إمعان في الحسن والجمال، بل هو الفتنة المغوية في تألقها وعمومها؛ مشرقةً بروح الانتصار، مزهوةً بعنفوان القوة. وهذا مكمن التشعير القائم على فلسفة قلب الأشياء واستلاب الهويات لمرادات بعينها؛ ليصبح قبح السماجة المرذول، هو حسن الجمال المشتهى.

من حافةٍ أخرى، لنا أن نعي بعمقٍ، أن جمالية القبيح في نص أبي تمام، لا تقوم

على تفعيل مفردة، ولكنها رؤية ممسرحة تمزج بين السرد الخفي في النص عبرتقنية التناص الشفيف مع ربع مية في علاقته بذي الرُّمَّة:

مـا ربـعُ ميـةَ معمـوراً يطيـفُ بـه غيلانُ أبهى ربىً من ربعِها الخربِ

هذه الموازنة المنحازة إلى الخراب تفضله على ربع مية بنت طلابة بن قيس بـن عاصم الغساني، وما لها من حضور حيوي في حسنه ومشاعره وغواياتـه العاطفيـة، هي إجراء تشعيريٌّ مقارن يعمد إلى القلب بـالتفوق عـلى الشـائع العـام في الذائقـة الجمالية العربية. فذو الرمة شاعر جميل، اشتهر بعلاقته بمي هذه، وله فيهـا ذخيـرة جمالية من الشعر تسكن الأفق العربي العام؛ منها قوله فيها:

وكنـتُ إذا مـا جئـتُ ميّـاً أزورُهـا أرى الأرض تُطوى لي ويدنو بعيدُها

مـن الخفـراتِ البـيضِ ودَّ جليسُـها إذا مـا انقضـتْ أحدوثـةٌ أنْ تُعيـدَها

وقوله:

وقفـتُ علـى ربـعٍ لميـةَ نـاقتي فـما زلـتُ أبكـي عنـده وأخاطبُـه

وأسـقيه حتـى كـادَ ممَّـا أبثُّـه تُكلمنـي أحجـارُه وملاعبُـه

وأنت ترى معي أن ربع مية هذا، هو ربع الحياة في لذاذتها وتوهجها الشعوري، لاربع الخراب. ومع ذلك فأبو تمامٍ يخطفك خطفاً من بهاء ربع مية إلى بهاء خراب عمورية والانتصار بالخراب على العمار من خلال صيغة أفضل التفضيل: «أبهى». ولك أن ترنو مفتوناً إلى حيثيات الجمال التي يُبْرِقُ إليهـا حبيـبٌ في ألمعيـةٍ رشـيقةٍ خاطفة؛ لترتسم في مخيلتك الورود، والأزاهير، والخضرة اليانعة من خلال كلمة: «ربىً» التي تضمر في طياتها الدلالية الزمان والمكان معاً، زمن الربيع الطلق يختال ضاحكاً في بهرجته وعليائه الجماليتين، ومكان الرفعة والعلو؛ أي أنَّ مراد المدلول التمامي هو كمال الزينة، وتمام البهاء...لقـد أخـذت الأرضُ زخرفهـا وازينـت!! لكن هذا التزيين الأرضي الربيعيَّ، يتراسل جمالياً مع غواية المرأة وبعدها الشهوي عبر استحضار ملمح «الخدود وقد أدمين من خجلٍ». إنَّ هذا المكون الكنـائي في

كثافته البلاغية، كاشفٌ عن خصوصية الموقف، وعن فرادة الجمال فيه. فالخدود الدامية خجلاً، هي خدود فتاة بكرٍ كاعبٍ ليس لها تجريبُ حياةٍ مع الرجال يرفع عنها حمرة الخجل والحياء. ولا أحسب أن البعد السيميائي في هذه الكناية واقفٌ عند اللون الوردي الذي يعتري خدَّ الفتاة حال خجلها وحيائها وما فيه من فتنة وجمالٍ، ولكنِّي إخالُ المراد أعظمَ غوايةً وأكبر أثراً؛ من حيث مشيئتُه اللمح إلى الأبعاد الشبابية والحيوية والشهوية التي تملأ الفتاة في هذه السن من رحلتها الحياتية. إن الخدود الحمر الدامية خجلاً، هي تورُّدُ المعنى وكمال ألقه وفتنته على أمثل ما يكون جذباً ومغناطيسيةً؛ من خلال تكاملية الطبيعي مع الإنساني في الاختصاص الجمالي المائز ببذخٍ؛ يتممه الحسْنُ البادي، والمنظر العجب، والبشاشة التي تكلل الوجوه المستبشرة بمستقبلٍ ناصعٍ في عزته العربية، وكبريائه الإسلامي المنتصرين على عصابة الروم الغاصبة.

وفي ملمحٍ أخيرٍ من مقاربتنا جمالية القبيح، نكشف لك عن فرادة القبح الذي توسل به أبو تمامٍ إلى سدة الجمال. وآية ذلك أنَّك لا ترى في قبيح أبي تمام سبباً محايداً كشأن الزمن وما يحدثه من مصائب ونُوَبٍ على غرار ما ترى في الأطلال ولوعة الوقوف عليها. ولعلك تتذكر هنا، عبر آلية التداعي، بميَّةَ غيلان بن معدي الكناني (ذي الرُّمَّة) ميَّةَ أخرى موصولة السبب بما نحن فيه، وهي ميةُ النابغة الذبياني التي تستأثر بمطلع قصيدته الشهيرة:

يا دارَ ميَّةَ بالعلياءِ فالسندِ — أقوتْ وطالَ عليها سالفُ الأبدِ

وقفتُ بها أصيلاناً أسائلُها — عيَّتْ جواباً وما بالربعِ من أحدِ

إلى أن تصل بيته الخالد:

أمستْ خلاءً وأمسى أهلُها احتملوا — أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ

فبيت النابغة تجسيدٌ لخرابٍ بشعٍ؛ إذْ أمسى المكان خالياً من أهله الذين حملوا متاعهم وأشياءهم بعيداً عنه. لكن البيت ينبني على أهم من هذا الذي سكبناه

لك بارداً لا حياة ولا حيوية فيه. وفحواه أن الخراب جاء بأثر الدهر؛ إذْ «أخنى عليها» أي أتى عليها وأهلكها ودمرها. ويزدادُ هذا المعنى عمقاً بالفحوى الأسطوري فيه من خلال استدعاء «لُبَدٍ» وهو آخر نسور لقمان بن عاد الذي يُضربُ به المثل في البقاء وطول العمر. يقولون: «أعمرُ من لبد.» قال الزمخشري: «إنَّ لقمان سمَّاه لبداً معتقداً فيه أنه أبدٌ فلا يموت.» وقد قيل إنه قال له: «انهض لبد فأنت نسر الأبد.»

واستنهاض همة البقاء وتشنف الخلود عبر رمزية «لُبَدٍ»، ليس مهماً في ذاته بقدر أهميته الدلالية في تكريس معنى الهلاك والخراب الذي عمَّ دار مية وأهلها. إذن فهو هلاك مهلك لا أثر للحيوات بصنوفها فيه. ومع ذلك كله، يظل الخراب الذي صوَّره أبو تمام في بائيته التي خلقت عمورية جديدة على عين مخيالها- يظل أكثر حدةً، وأعظمَ بشاعةً. ولعلك تلمح بعين البصيرة النافذة أن البون بينهما شاسعٌ؛ ليس للفرق بين الجدب والجيش، أي جدب الزمن الذي أهلك دارمية النابغة، وجيش المعتصم الذي خرب عمورية، وإنما لامتياز الإرادات وتغايرها. فالهلاك الناجم عن الزمن أثرٌ لقوى ذات رهبوت وجبروت لا سبيل للوقوف أمامها. إنها قوة الدهر الغشوم. وهذه فوق جميع المخلوقات والموجودات. هي قوة السنن، وسليقة الوجود. لكنها ليست ناشئةً عن إرادة وعن اختيارٍ وتحدٍّ. هذا في صميمه، هو المائز الجوهر بينهما. فخراب عمورية نتيجة اختيار إنساني قرر أن يتحدى إرادة إنسانية أخرى من ذات الفصيل الإنساني، وأن يقهرها ويمحوها من المكان قسراً وعنوةً. وهوقرارٌ في حقيقته مغامرٌ مقامرٌ بالحياة وبالسلطان معاً؛ إذْ إن عواقبه ليست مأمونةً بإطلاقٍ. ومع ذلك الخطر اللائح في الأفق، شاء المعتصم أن يغامر بالحياة وبالسلطان، بله بالأمة كلها لنجدة رمزيتها في تحرير امرأةٍ استنصرته فجاءها بالنصر المبين. وهذا الذي نغريك به، ونشدك إليه عسراً ويسراً، هو ما أحال الخراب والقبح إلى جمالية، وحوَّل السماجة الفجة التي تقشعر منها الجلود، وينتصب من هولها شعر الرؤوس- حولها إلى كيانٍ وجودي ذي بهاء

وفتنةٍ؛ تَغْنَى بها نفوسُ المنتصرين عن تجليات الجمال الأخرى أياً كانت شهواتها، وغواياتها، ومترفاتها. فانظر معي، وقد صبرت علينا سيرنا الطويل، كيف حذِقَ أبو تمام في فنه؟ وكيف واتته هذه الموهبة العاتية لتمنحه خصيصة التحويل والقلب من النقيض إلى النقيض؟ وكيف ملك منَّا عقولنا؟ وأوقع أفئدتنا في الأسْرِ؟ ليقنعنا بقبول القبيح، وبالتلذذ به، والافتتان فيه؟!! فإنْ ملكتْ منك الدهشةُ أمرَك كلَّه، واستولتْ عليك استيلاءَ الوجدِ على مُحِبٍّ صادقٍ؛ فلا عليك من شأن الدهشة أو الاحتيار! لا لكثيرسببٍ نمدُّك به، ونعينُك عليه؛ وإنَّما لأنَّ هذا كلَّه قد واتاك ممن هذه ملكاتُه، وتلك خصائصُه. إنَّه حبيبٌ الطائيُّ؛ ذلك الفنانُ العبقريُّ؛ وما ذلك عليه بعزيزٍ.

(٥)

(سِيمْيَائيَّةُ الشَّيْبِ)

يمثّلُ الشَّيْبُ ظاهرةً دالةً في سيرورة الشعر العربـي؛ حتـى أوشـك أن يكـون تيمةً أو متلازمة عند عددٍ غير قليلٍ من شعرائنا العـرب. فكيـف يمكننـا أن نتقـرَّاه نقدياً في تجربة أبي تمام؟ وما الذيٍ يلوح لنا فيه بوصفه سيمياءَ أو علامةً تقول شيئاً ما عن شيءٍ آخر بواسطة الدلالة؟ بعبارةٍ أخرى، فإنَّ سـبيلنا التـي نتكبـدُها إلى الـ «شيب» ليست محض سؤال العَنْي؛ أي: ماذا يعني الشيبُ؟ فهذه عتبة أولى تتبـدى مكشوفةً لا غواية نقدية فيهـا؛ مـن حيـث إن المعجـم كـافٍ في تفكيـك إشـكالها المدلولي لغوياً، والتفسير كفيلٌ بطرح تصوره المعنوي؛ وإنمـا سـؤالنا الـرئيس ذو الغواية والجذب، هو: كيف عنى الشيب ما عناه داخل النص الشعري؟ وما الأفـق الذي يكمن وراءه؛ فيفتح على عالم التجربة التمامية ودنيا الوجود الإنسـاني برمتـه؟ كيف يمكننا تقرِّي سيمياء الشيب بوصفها نسقاً رمزياً دالاً عـلى مـداخيل الـنفس، ووخزات الزمن، وقراءة الوجود، وحلبة الصراع، وثقافة المجتمع؟ الشيب الـذي نتغياه هو الذي خلقه أبوتمام على عينه من بعد خلقٍ وفق قدراتـه الفـذة في الصـنعة والتخييل، ووضعه موضع الاشتغال والتفعيل داخل النص الشـعري؛ ليبلـور منـه حكاية تراجيدية، وتوتراً دارمياً باذخ المأسـاوية والرمزيـة والتـدليل عـلى معتـرك الوجود الإنساني التمامي في تجليات مسرح الزمان وأفاعيله التدميرية الهائلة.

ولـمَّا كان البعد اللساني هو الأسـاس في مباشـرة أيـة مقاربـة سـيميائية، فـإنَّ «العلامة السيميائية» هي المرتكز الرئيس الذي تنطلق منه هذه المقاربـة؛ بصـرف النظر عن تباين الرؤى والمنطلقات التي تختلف مفهوماتها تجـاه «العلامـة». وبـه فاللغة هنا محض أداة للوصف والكشـف السـيميائيين العـالقين بـالبنى الشـكلية

للنص؛ فيما مراد المقاربة وجوهرها عالقان بنزوع أصيل صوب البنى الدلالية والتأويلية العميقة؛ تناسباً مع الفضاء الشعري الذي يضع العلامة موضعاً خاصاً يعتمل ضمن نظام اتصالي نوعي بقدر انزياحه عن العادي والمقيس من أعراف الاستعمال السيميائي العام.

تأسياً عليه؛ نستفتح «سيميائية الشيب» بكشف المدلول المعجمي القار في النسق اللغوي العام ضمن شروط المؤسسة الاجتماعية للغة. ورد في المعجم قوله: «شاب فلانٌ شيباً: ابيضَّ شعرُه. ويقال: شابَ الشعرُ، وشابَ الرأسُ، فهو شائب، وأشيبُ. والأكثر أن يقال للرجل: أشيب، وللمرأة: شمطاءُ. ويقال: شابت رؤوس الآكامِ وغيرها: ابيضتْ بالثلج... وأشاب الكِبَرُ أو الحزنُ أو الخوفُ فلاناً: هرَّمَه وبيَّضَ شعرَه...وشيَّبَه: أشابه، ومنه: شيبني اعتلاءُ المنابر... والشيبُ: بياضُ الشعر، وربما سُمِّي الشَّعْرُ نفسه شيباً.»

هذه هي المدلولات اللسانية للـ«علامة»: «شيب». وأنت إذ تتأملها في كثير تؤدة، تكاد لا تظفر بعظيم اختلافٍ عمَّا استقر في ذاكرتك اللغوية والمدلولية عن الشيب؛ من أنه بياض شعر الرأس؛ اللهم إلَّا الانحراف المجازي في شيب رؤوس الآكام ثلجاً، والمبالغة الدالة في تشييب الحزن، أو الخوف، أو اعتلاء المنابر، شعَرَ الرجل. ولعلي لا أذيعك سراً إذا قلتُ: إن هذه الحافة المدرجة على قارعة الأفهام العابرة، ليست مرادنا من هذه المقاربة، وما هي بالغاية القصوى التي تُغْرينا بتكبد عناء البحث واجتياز مفاوز التأويل؛ وإنما قصدنا الذي نتوخاه عن همةٍ طموحٍ، هو الانتقال بالـ «شيب» من العلامة إلى فلك الـ «إشارة»؛ لتتحرر نسبياً من تراثية المعاجم وتكلس القواميس؛ إلى حيث فسحة الحركة الدلالية للإشارة حين تسبح في نظام اتصالي جديد وخاصٍّ ضمن شروط الشِّعْرِ والسيمياء الأدبية معاً.

تعميقاً لهذا المنعرج؛ تبتغي المقاربة حيازة التصور الشمولي والتداولي للشيب في الوعي الإنساني العربي؛ وبخاصة في سيرورته الأدبية شعراً؛ لنكتشف أنه يكاد يكون امتياحاً متطابقاً مع مدلول العلامة اللغوية مضافاً إليها بُعْدُ الانزياح

البلاغي في تجلياته المختلفة؛ خاصةً الاستعارية منها، ثُمَّ نتجاوز هذه العتبة التمهيدية إلى حياض صاحبنا أبي تمام؛ لنمكث في جلال شيبه وهيبة حضرته؛ باحثين عن مائزه من أغياره الذين سبقوه أو لحقوا به من قبيلة الشعراء العرب الأفذاذ.

في هذا الأفق من سيميائية الشيب، تتكثف الدلالة حول الخوف من الشيب؛ من حيث كونه مؤشراً دالاً بقوةٍ على الضعف، والوهن، والكِبَرِ، واقتراب النهاية المحتومة بالرحيل عن الحياة برمتها. هذه الحالة المأساوية تتجسد في أبيات ابن الرومي التي كتبها في مقام مدحٍ؛ قائلاً:

بدا الشَّيبُ في رأسي فجلَّى عمايتي ... كما كشفتْ ريحٌ غماماً تطخطخا

ولا بدَّ للصبحِ الجليِّ إذا بدت ... تباشيرُه أن يسلخَ الليلَ مسلخا

وأضحتْ قناةُ الظهرِ قُوِّسَ متنُها ... وقد كانَ معدولاً وإن عشتُ فخفخا

وأحدث نقصانُ القوى بين ناظري ... وسمعي وبين الشخصِ والصوت برزخا

فأنت تتأمل أبيات ابن الرومي، وهي استهلال القصيدة ومطلعها، فلن تجدها غير توجعٍ وألمٍ وحسرةٍ تندُّ من بين ثنايا الكلام كاشفة بُعْدَ المفارقة بين زمنين: ما كان في الشباب، وما هو كائن في الشيخوخة. ولك أن تتقرى على مهلٍ وئيدٍ؛ لتتأكد أن عمليات الإسناد الدلالي كلها تختص بالشيب الذي أتى على الشاعر فقلب حاله رأساً على عقب، من النقيض إلى النقيض. وفي هذه المكاشفة الصادقة في وخزها، يتبجح الشيبُ سلبياً مُطْلِقَاً العنان لقواه التدميرية؛ ليعري عماية الشاعر، ويباعد بينه وبين سامعه ورائيه، ويقوس دهره مثل قناة بعد اعتدالها...، إنها مظاهر الضعف التي ترتبت على عملية الجدل الصراعي الوجودي بين الشباب والشيخوخة، عملية سلخ كما في كثافته الاستعارية: «يسلخ الليل مسلخا..» لقد أتى ذلك كله بعد عيش فخيخ مليء بالفخر والدعة والترف؛ مما يزيد الشأن لوعةً وحسرةً.

وإزاء هذه الحالة الكئيبة التي اعترت ابن الرومي على نحو ما تبدت لك، يمكنك أن تُعِدَّ هذه الصورة التي رسمها، هي الصورة المركزية لسيميائية الشيب في النسق الأدبي والثقافي العربيين. إنه المعنى الأم، أو المعنى الولود المتكاثر المتناسل في ذراري الشعراء رؤىً وصوراً وأحاسيسَ ومشاعرَ؛ وكأنه معنى الاستسلام وندب الثكالى على موتاهم وفجائعهم. ونحن لا نُلقي لك بهذا الكلام جزافاً، ولا نُطلقه بغير دليلٍ بَيِّنٍ أو برهانٍ ناصعٍ ساطعٍ؛ وإنما نسوق إليك بعضاً من عينة استقرائية وجيزة انفذناها على بعضٍ من شعرنا العربي لنتأكد من وحدوية النسق، وثبات الدلالة، وانتشار التداول على أعظم ما يكون:

قال الفرزدق:

والشَّيْبُ ينهضُ في الشباب كأَنَّه ... ليلٌ يصيحُ بجانبيه نهارُ

وقال دعبل بن علي الخزاعي:

لا تعجبي يا سلمُ من رجلٍ ... ضحكَ المشيبُ برأسِه فبكى
قد كان يضحكُ في شبيبتِه ... فأتى المشيبُ فقلما ضحكَ

وقال ظافر الحداد:

ونفَّرَ صبحُ الشيبِ ليلَ شبيبتي ... كذا عادتي في الصبح مع من أحبُّه

وقد ذُكِرَ أن الإجماع وقع منهم على أنَّ أحسن ما قيل في الشيب، قول منصور النمري:

ما تنقضي حسرةٌ منِّي ولا جزعُ ... إذا ذكرتُ شباباً ليس يُرتجعُ

ويكاد الناسُ، عامتُهم وخاصتُهم، يتمتمون، عند كل لحظة ضعفٍ، بقول الشاعر:

ألا ليتَ الشبابَ يعودُ يوماً ... فأخبره بما فعلَ المشيبُ

ولعلك تقول الآن وقد مَثُلَ بين عينيك ما رصدناه من أدلة الشعر: نعم، هذا

حقٌّ لسنا بحاجةٍ للتدليل عليه؛ لأنه ركيزة ضخمة في المتن الثقافي العربي والإنساني؛ من حيث حتمية استقراء الوجود، وآليات كشف مآلاته. ولقد كثر في أحاديثهم تعبيرات دالة عن هيمنة المعنى ورسوخه في المخيال الثقافي العربي منذ الجاهلية وما بعدها كقولهم: الشيب عنوان الموت، أو بريد الموت، أو توأم الموت...، ولئن شئتُ لك القول الفصل في شأن تغلغل هذه السيميائية الشيبية في وجهها السالب، دللتُك على قصة نبي الله زكريا – عليه السلام – كما ورد في الاستعارة الأشهر والأعظم تجسيداً وتأثيراً لسيمياء الشيب، وهي قوله تعالى في سورة مريم: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا ﴾ ولك أن تتقرى هذا التركيب القرآني البديع الفذِّ كما تشاء من التقري؛ لتنفتح لك أسرار المعنى وانبلاجه سافراً باذخاً مفعماً بالتمام والكمال والجلال؛ لتستقر نفسك وقد أدركتْ يقيناً لا مراء فيه البتةَ، أن الوهن قد بلغ بزكرياء كل مبلغ، وأن العجز قد دبَّ في أعماقه وتملك خلاياه، وأنَّ الشيب الذي اشتعل في الرأس، أو بالأحرى: الرأس التي اشتعلت شيباً، هي البرهان الناصع على الاستحالة واليأس والقنوط. فانظر إلى المعنى وهو يتلألأ ناراً يوقدها شيب الشيخوخة؛ بما فيها من لمعةٍ وشموليةٍ وإطلاقٍ؛ أي لزاماً علينا أن نفهم – حقيقةً ومجازاً – أن عمومية الشيب وتملكه من الرأس كافةً، فحواه الآكدُ كليةُ العجزِ، وشمولية الهوان، وإطلاق اليأس من إمكانيات القوى الإنسانية في تجليها الجسدي الشهوي؛ رغبةً في التناسل والامتداد بالذرية. وبه فقد أحكم النص القرآني بسبكه وحبكه، وعبر تفعيل سيمياء الشيب إلى أقصاها، كل منفذٍ للرجاء أو كوةٍ من أملٍ؛ ولم يبق لزكرياء إلَّا الالتجاء إلى الله جلَّت قدرتُه؛ لإحداث المعجزة، وتحطيم الناموس بخرقه المغاير لهويته الأرضية البشرية.

...أمَّا بعد، فأين أبو تمام من كلِّ هاتيك الشؤون التي نثرناها في تعاريجنا السالفة؟ ونحن نقول: إنه هو القصد والغايةُ من وراء السابق كلِّه. لقد وطَّأنا بالمعجم، وبالشعر، وبالقرآن الكريم؛ لندخل إلى نص أبي تمامٍ المنتخب، وهو قوله مادحاً الحسن بن وهب:

أبدتْ أسىً أنْ رأتْني مُخْلِسَ القُصَبِ ... وآلَ ما كان من عُجْبٍ إلى عَجَبِ
سِتٌّ وعشرون تدعوني فأتبعُها ... إلى المشيبِ ولمْ تظلمْ ولم تَحُبِ
يومي من الدَّهْرِ مثلُ الدَّهْرِ مشْتهرٌ ... عزْماً وحزْماً وساعي منه كالحِقَبِ
فأصْغرِي أنَّ شيباً لاحَ بي حَدَثَاً ... وأكبرِي أنني في المهدِ لم أشِبِ
ولا يؤرِّقْكِ أيماضُ القتيرِ به ... فإنَّ ذاك ابتسامُ الرأي والأدبِ
رأتْ تشنُّنَه فاهتاجَ هائجُها ... وقالَ لاعجُها للعَبْرةِ: انسكبي
لا تُنْكِري منه تخديداً تجلِّلُه ... فالسيفُ لا يُزدرى إنْ كان ذا شُطَبِ
لا يطردُ الهمَّ إلَّا الهمُّ من رجلٍ ... مُقَلْقِلٍ لبناتِ القَفْرَةِ النُّعُبِ
ماضٍ إذا الكُرَبُ التفَّتْ رأيتَ لهُ ... بوخدِهنَّ استطالاتٍ على النُّوَبِ

لعلَّ أول ما يلفت الاهتمام في نص حبيبٍ هذا، هو انحرافُه المائز عن الاعتياد المقيس من أعراف الشيب التليدة في استقرارها لدى المخيال الشعري والذائقة الإنسانية العامة في حومة تلقيها هذه السيميائية الأليمة. فأنت إذْ تنظر في النص وتمعن في النظر بعين البصيرة الثاقبة، تدرك من غيركدٍّ ولا مشقةٍ، أنَّ أبا تمامٍ لا يتوجع كما توجع الشعراءُ من قبله، ولا تند عنه وخزات الألم أو ندبات الثكالى كما رأيتها عند ابن الرومي وغيره ممن ذكرناهم لك قبلُ. ولا يغرنَّك الأسى الذي يكلل استهلال البيت الأول؛ لأنَّه من جهة المرأة الحبيبة لا من جهة حبيبٍ نفسه؛ بل هو أسىً يُحسبُ له لا عليه؛ من حيث أبدته حبيبتُه؛ فقاومه وتجلَّد إزاءه غير مستضعفٍ ولا وهنٍ. غيرَ أنَّ ما يهم المقاربة في هذا الحيز، هو تناول البعد السيميائي للنص التمامي؛ وذلك عبر الحافات الآتية:

الأولى: سيميائية اللون:

إنَّ إجراء جرد وتنضيد يسيرين، يكشف عن كثافة حضور الشيب في النص، وهو حضور مركزي ينبع من مركزية حضور الذات التمامية نفسها وبالقدر ذاته؛

من حيث إن الشيب شيبُها؛ نجم عنها، ودلَّ عليها، وأماط الحجب عن كينونتها الصراعية اللجبة. والشيب في تجليه السيميائي باعتباره إشارة دالة على ما وراءها، هو كينونة لونيةٌ. واللون يقع ضمن أنظمة الاتصال المشترك بين أفراد المجتمع؛ بما يذخره من دلالات وإيحاءات ذات نفثٍ وتأثيرٍ بالغين في طريقة تصور الأشياء، وسبر غوائرها، والحكم على وجودها ومآلاتها. وهو بذلك مشترك ثقافي ودلالي مكين في الوعي الجمعي الإنساني. إنَّ اللون لا يكتفي بمحض رسم الأشياء ظاهرياً؛ ولكنه يعمق تأثيره إلى قدرة تصور الأشياء واستلهام مدلولاتها وإيحاءاتها من خلال البعد الطيفي للون ومتخماته الرمزية والاستعارية الدالة على كونٍ من المعاني المستترة خلفها. من هنا يفقهُ النقدُ اللونَ سيميائياً على أنه إشارة؛ استناداً على كينونته الفيزيقية المادية بمدلولاتها الحسية الباذخة في سفورها وإيحاءاتها. ويتدثر الشيب باللون الأبيض الذي يميزه من منظومة الألوان الأخرى. وللأبيض حضور مراوغ ودلالة مخاتلة من حيث هو دالٌ على الشيء ونقيضه. فالنظام الاتصالي اللغوي الاجتماعي يستعمل الأبيض بدلالةٍ إيجابيةٍ تتمثل في: الطهر، النقاء، السلام، الدعة، الجمال، الغبطة، السرور...، وقد «أطلقه العرب وصفاً للماء. ورد في الحديث النبوي: بُعثتُ إلى الأحمرِ والأسودِ. والعرب تقول: امرأة حمراء، ويريدون: بيضاء.» وللون الأبيض أسرة لغوية ذات قرابات سرية وعلانية تصله بها، منها:النور، الضياء، الشمس، النهار، الفجر، الغمام، اللمع، الحمام، الدر، اللؤلؤ، البرق. والعرب تربط بين البرق وزينة المرأة وجمالها، تقول:«بَرِقت المرأةُ برقاً: تحسنت وتزينت.» ومنه قولهم وصفاً للمرأة ذات العيون الجميلة: حوراء؛ فالحوراء: شديدة بياض العين مع شدة سوادها. ومن تعبيراتهم المجازية في نظام الاتصال اللغوي الاجتماعي، قولُهم: يوم أبيض، وسنة بيضاء، وخبر أبيض...، وهكذا دواليك ترد عليك استعمالات إيجابية كثيرة للأبيض.

من حافة أخرى، وهي الأهم، فإنَّ الأبيض ذو دلالة سلبية قاتمة من حيث هو

دالٌ على المرض ومتعلقاته من قطنٍ، وشاشٍ، وأَسِرَّةٍ... وصولاً إلى بياض الكفن في سدة الموت والعدم. وفي المعجم أن العرب تقول: «أرضٌ بيضاءُ للخراب من الأرض التي لا نبات فيها.»

هذه الدلالة الأسيانةُ التي يتدثر بها البياض في تكثيفٍ أليمٍ، هي مربط الفرس في سيميائية الشيب، وهي عينها منبت الأسى الذي كلل وجهَ حبيبةِ حبيب؛ حينما رأته وقد اعتراه الشيب اللعين: «أبدتْ أسىً أنْ رأتني مخلسَ القُصَبِ». والمتشَبَبُ بها في الاستهلال النصي المدحي، ليست بدعاً من النساء، فكلُّهن في هذه الفاجعة سواء. ولئن كانت هذه حبيبةَ حبيبٍ، فإن حبيبة حسان بن ثابت قد سبقتها إلى ذلك الأسى والإعراض. قال حسان:

لـمَّا رأتني أمُّ عمرٍو صدفتْ ... قدْ بلعت بي ذرأةٌ فالحقت

فبلعت بي ذرأةٌ؛ أي اعتلاني الشيب. وهو سبب إعراضها عنه. والشأن غير مغايرٍ في واقعة المعايرة الشهيرة التي أقامتها جارية الخليفة العباسي المستنجد بالله عليه حين رأته شيبةً؛ ففند مَعْيَرَتَها بحجاجٍ بلاغيٍّ خَلُدَ شعراً في بيتين شهيرين يتغنى بهما المطرب العراقي الشهير ناظم غزالي على أعظم ما يكون الطرب الأصيل. قال الخليفة:

عيَّرتْني بالشَّيْبِ وهو وِقارُ ... ليتَها عيَّرتْني بما هو عارُ

إنْ تكن شابت الذوائبُ منِّي ... فالليالي تُنيرُها الأقمارُ

ولئن شئتَ الصدق وتوثقت عراك به، فإن الخليفة في حقيقة أمره، كان يعزِّي نفسه ويتجمل في العزاء. فهذا كله ليس من الواقع في شيءٍ. ولا يغرنَّك مثلُه قول أبي الطيب في بيته الشهير:

وما خضبَ الناسُ البياضَ لأنَّه ... قبيحٌ ولكنْ أحسنُ الشَّعْرِ فاحمُه

أو قوله في مطلع آخر مدحياته كافوراً الأخشيديِّ:

مُنًى كُنَّ لي أنَّ البياضَ خضابُ ... فيخفى بتبييضِ القرونِ شبابُ

فإذا أنت تجاوزت هذه الفذلكة المتنبوية إلى حقيقته الإنسانية السافرة، وجدته يتألم حسرةً وتفجعاً كبقية الناس. انظر إليه؛ برغم جبروتـه الأنـوي البـاذخ، تجـده يقول في نزق هستيريٍّ من فزع الشيب حين ألمَّ به:

ضـيفٌ ألمَّ برأســي غيــرَ محتشــمِ ... ألسيفُ أحسـنُ فعـلاً منه بـاللممِ
إبعـدْ بَعِـدْتَ بياضـاً لا بيـاضَ لـه ... لأنـتَ أسـودُ في عينـي مـن الظّلـمِ

ومنه قول أبي تمامٍ نفسه عن بياض الشيب:

لـه منظـرٌ في العـينِ أبـيضُ ناصـعٌ ... ولكنَّـه في القلـبِ أسـودُ أسـفعُ

فسيميائة الشيب هنا ذات مدلولٍ إشاريٍّ ينزلـق بـالمعنى مـن حافـة الاتصـال اللغوي المنوط به إنجاز دلالة مباشرة، إلى حافة الترميز والتخييل؛ بما هي إشـارةٌ تفتح على عوالم الوهن والذبول والتلاشـي والعـدم، إنهـا إشـارة إنذاريـة حـادة في سفورها وتجليها الصارخ؛ بأن الحياة تأفل، وأن نجمها الألق في طموحه وتطلعـه، يذبلُ ويخفت رويداً رويداً حتى النهايـة. وبـه تضـمر الإشـارة السـيميائية أمثولـة تكثيف الزمان والمكان، الحياة والوجود، الأنا والآخرمعاً في بوتقةٍ واحدة تعتمـل في أفقها الدرامي عالي الوتيرة والتوتر في آنٍ؛ لتميط اللثام التمامي عن قلق لانهـائيٍّ يعتري ذاته تجاه الوجود والحياة.

غيرَ أن التدقيق التأويلي في سـيميائية اللـون الأبـيض، يوقفنـا عـلى مفـردتين مهمتين في النص، هما: مخلس، أيماض. فالمخلـس الشعر: هو مـن بشـعره سـوادٌ وبياض معاً. والأيمـاض: هـو اللمعـان. فأيمـاض القتيـر: أول الشـيب بـالرأس. وتقري الدوال على حقيقتها المعجمية، يفضـي إلى حقيقـة المعنـى الشـعري؛ مـن حيث شاء أبو تمام استثمار سيمياء اللون الأبيض وما يتعلق به من درجات رهيفـة في إيحاءاتها للتدليل على لحظة افتراق السُّبُلِ بين مطلق الشباب، وأول الشيب؛ أي أن شيب أبي تمام الذي التاعت منه حبيبتُـه لَـيس شـيب زكريـا في الـنص القـرآني الكريم، ولا غيره من عموم إطلاق الشيب بعموم بياض شعر الرأس، ولكنه شيب الافتراق الفاجع بين فتوة الشباب بزهوهـا وألقهـا وفتنتهـا، وإرهاصـات الشـيب

بنذره وفزعه وآلامه الموجعة. وهذا المدلول السيميائي في اللون المخلس الأيماض، هو ما يمنح الدلالة في النص مقبوليتها، ويعقلن مسوغاتها؛ من حيث أراد أبو تمام أن يصور لنا حالَه حالَ بلوغِه السادسة والعشرين من سني عمره. وهذه مرحلة تقع في عين الشباب وتسكن سويداء الفتوة والقوة والزهو الحياتي. وبرغم ذلك، تتوتر الدلالات بشحنات المفارقة الناجزة التي أفلحت في بزوغ الشيب في سدة الشباب؛ استجابةً لفرادة التجربة التمامية، ولكثافة وتيرة الصراع واحتدام الغلبة مع الزمن والحياة والإنسان.

وتمديداً لهذه المحايثة السيميائية في تجليها اللوني الأبيض، نتوقف عند المعلم الأهم بإطلاقٍ، وهو ما ورد في البيت الخامس من قوله:

ولا يؤرقِّكِ أيماضُ القتير به — فإنَّ ذاك ابتسامُ الرأي والأدبِ

فالمعنى في هذا البيت نزوعٌ صوب تفكيك إشكالية الحبيبة الأسيانة من شيب حبيبها؛ أنْ لا عليك من ذلك التجلي شيباً؛ لأنه ليس معلمَ ضعفٍ وهوانٍ كما تتوهمين؛ وإنما معلم قوة وتميزٍ، وهوتأشير دلالي وبرهانيٌّ على عمق الوجود وجماليته، بله تمام هذه الذات وكمالها رأياً وأدباً. ولك أن تلتذ عجباً بهذا التشكيل الاستعاري الكنائي في قوله: «ابتسام الرأي والأدبِ» لتتيقن من فلسفة حبيبٍ وقدرته الفذة على قلب ماهيات الأمور وتبديل هوياتها وفق رؤيته في جماليات القبيح وشعريته التي تمنحه إمكانية استيلاد الحياة من الموت، والجمال من القبح، والشباب من الشيب. ذلك أن إحساسنا الغائر ببسمة الرأي والأدب، إنما هي نصاعة الاستدلال على شبابه وفتوته وعبقرية ملكاته. ولئن كانت هذه هي التي أشابته؛ فإنها هي عينها التي تهزم الشيب وتنتصر عليه في تجلدها الجمالي والتزييني؛ إذْ إن الأدب جميل بدلالته الأخلاقية، كما هو شاعري بدلالته المعرفية والأدبية معاً. وبه نفهم أن النصَّ ينبني بناءً إيجابياً متفائلاً تناسباً مع ذات الشاعر المتحدي الوجود ومعالمه الصراعية متجليةً في الشيب وتوابعه، وتناسباً مع ذات الممدوح صاحب المقام المتجه إليه النص بسيميائياته المتعددة في ذروة نسقها التداولي الفاعل. وهذه السياسة – تحديداً – هي ما يقف خلف استنبات الجميل

من القبيح على سنن أبي تمامٍ في الخلق الشعري ومغايرة السواد الأغلب من الشعراء فيه؛ لندرك بعين البصيرة النافذة، كيف قلب فعل التحويل الشعري بكيميائه الهائلة، القبيحات إلى جميلات؛ فإذْ بك تبصر: «مخلس القُصَبِ، وأيماض القتير، وتشنن الجلد وتخديده» معطيات الجمال والكمال والجلال في إهاب هذه الشخصية الجسور على مقاومة الشيب وتحديه بالهيبة التي تماثل هيبة السيف المخدد ذي الشُطَبِ: «فالسيفُ لا يزدرى إن كان ذا شُطَبِ.» وهذا آخر استثمار في النص لسيميائية اللون الأبيض من خلال لمعة السيف، ورهب حدته وجبروته في الصولجان والهيمنة والقتل؛ الشأن الذي يجعل الوظيفة التأثيرية للنص في ذروة سنامها نفاذاً إلى مخيال المتلقي وإنجاز رسالتها فيه.

الثانية: سيميائة الزمن:

بما أن الوعي السيميائي قائمٌ في جوهره، على دراسة العلامة داخل أنظمة الاتصال الاجتماعية، وأن مراده الذي يتغياه هو اكتشاف العلاقات الدلالية المتوارية، أو المتمنعة، أو الغائرة، أو الضمنية، أو الملتبسة، أو المتأبية على الظهور والتجلي، وربط الـ «إشارة» في الواقعة النصية بالواقع المعيش..؛ فإنَّ الزمن بظهوراته المختلفة عبر عديدٍ من المفردات، يمثِّل سيميائيةً خاصةً داخل النص. إنَّ سيميائية الزمن تكمن في أمرين:

الأول: اختلاف الرؤية والقصد من التعامل مع الزمن في تجلياته المختلفة؛ الشأن الذي يضمن تجدده وحيويته داخل كل واقعة نصيةٍ على حدةٍ.

الثاني: تباين المنظور النفسي الذي ينظر الشاعر منه إلى الزمن؛ إذ قد يكون الزمن فيزيقياً واحداً في كمه ومقداره، لكنه يَعْذُبُ ويخف عند واحدٍ، ويثقل وينوء بكلكله عند آخر؛ كما هو الشأن في الليلين المشهورين المتناقضين قديماً وحديثا عند امرئ القيس في معلقته، وإبراهيم ناجي في أطلاله.

غير أنه من الدقة أن ندرك الزمن بوصفه بنيةً مجردةً؛ هو أقرب إلى الذهن منه إلى الواقع؛ إذ يفضي بك التقرِّي العميق للزمن إلى اللا زمن؛ من حيث وعينا

بالزمن على أنه مخطط تجريدي للإمساك بالتصورات عقلياً، وأن مكمن السيميائية فيه، هو قدرته على تحويل هذه الصور الذهنية إلى تشخيصات حسية مجسدة؛ مع ما في ذلك من بُعْدِ الظرفية التي تظرف الأحداث، والحركة التي تعلق بالزمن؛ إذْ إنَّ «الزمان هو مقدار الحركة المستديرة» وفق فلسفة ابن سينا.

وأنت إذْ تنضد النص التمامي، تقف على المفردات الزمنية الآتية: ستٌّ وعشرون (سنةً) يومي، الدهر، ساعي، الحِقَبِ، حدثاً، المهد، المشيب. لكن الزمن يبدأ باكراً في نص حبيبٍ مذْ كلمته الأولى المتدثرة بعبق الحكي، وسحر السرد الخفي الشفيف: «أبدت أسىً» لتضعنا الجملة الحكائية الوصفية في آنٍ، إزاء سيرورة زمنية جاذبة تغري بمعرفة التفاصيل الشعورية والعاطفية بين الشاعر ومحبوبته على نحو ما في الإيجاز الشعري في العبارة من خطفٍ وغوايةٍ. لكن سيميائية الزمن تتبلور في تجسيده مقولة الصراع والعروج بها إلى ذروة التوتر والمواجهة. فالزمن هنا إشارة حيوية باذخة في تدليلها وتأثيرها على الشاعر الذي شاب قبل أوانه، شاب في ريعان الشباب؛ بفعل الزمن الذي يناصبه العداء، ويحتدم معه في المواجهة. في الأبيات: الثاني، والثالث، والرابع، تتمسرح المواجهة بين الشاعر والزمن، وتبلغ الأحداث تمامها تحدياً وبطولةً تنهض على الندية، بله الغلبة والانتصار. فكل يوم من أيام أبي تمام «مثلُ الدهر مشتهرٌ عزماً وحزماً» أي أن كليهما شمَّرَ عن ساعده، واستجلب همته حتى أقصاها لحيازة التفوق. وهذا عينه ما يكشف عن الإحساس النفسي بالزمن داخل النص. وهو إحساس ثقيلٌ بهيمٌ يمدد الزمن وينوء بأطرافه وكلاكله؛ فكأنَّ اليوم دهرٌ، وكأنَّ الساعة حقبةٌ. فانظر بعين الأريب الألمعي إلى سيمياء الزمن وقد تجسد كابوساً ضاغطاً على أنفاس حبيبٍ؛ بما فيه من أهوالٍ جسامٍ. تأمل قوله في نصٍّ آخر:

أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركباً … وأخشنُ منه في الملماتِ راكبُه

ذريني وأهوالُ الزمانِ أُفانِها … فأهوالُه العظمى تليها رغائبُه

وأحسنُ منه قوله:

وأيامُنــا خُــرْزُ العيــونِ عــوابسٌ   إذا لم يخضْــها الحــازمُ المتلبِّــبُ

ولك أن تتأمل في رويَّةٍ من أمرك، وبسطٍ من أنفاسك الغائرة، سيميائية الزمن في التخييل الاستعاري البديع والكثيف في بذخ دلالته وإيحاءاته التشخيصية: «أيامنُا خرز العيون عوابسٌ» لتدرك تأثير الإشارة الزمنية وقد نشطت في عالم الخيال؛ خالقةً زمنها على عينها العابسة الشزرة، المتربصة المتقدة عداءً وصراعاً وحمماً حارقةً. إنَّ أبا تمام يرسم لنا كابوساً مفزعاً من تجهم الزمن، وانقباض أساريره غضباً واحتداماً؛ لإضرام المواجهة، وتأجج الصراع بين الذات والزمن في سدة وطيسها الملتهب. ثُمَّ انظر إليه في بيته الرابع: «فأصْغِري...» لتدرك سيمياء الزمن في قساوتها وتجهمها؛ من حيث لاح الشيب به حدثاً، وأنه كان ينبغي أن يشيب قبل ذلك في المهد من جسامة ما لاقاه من مصائب، ثمَّ تأمل عبقريته في الصنعة وتوليد المعنى على أحسن ما يكون تمامه وجماله؛ مستفيداً من ممكنات البديع في التضاد والمقابلة، ورد العجز على الصدر، مع كثافة الانزياح الكامن في الأصوات وتكرارها، والوزن العروضي على تفعيلات البسيط؛ ليصل بالمعنى إلى سدة الحيوية والتأثير؛ عبر وتيرة الجدل التي تضفر الزمن بالشيب، وتجعل منه مولوداً شرعياً لأحداث هائلة سقطت على أبي تمام؛ وكأنِّي بحبيبٍ يحيِّثُ بطولته، ويفاقمُ أناه إلى حدود البذخ والتبذير في المعنى!! وهو شأن ينقلنا إلى العجائبي وسحرخلابته؛ لنستسلم لفعل أسطرة إنسانويةٍ تماميةٍ مهيبةٍ. لقد وظف أبو تمام سيمياء الزمن في مجاله الحيوي لغوياً ودلالياً؛ مستفيداً من الذخيرة الثَّرَّةِ الكامنة في الذاكرة الجمعية العربية، وما تضمره من مدخلات كثيفة عن الزمن وقواه التدميرية، واستحالة التفوق عليه. ألم يستسلم ابن الرومي لهذا الزمن على عكس أبي تمام. تأمل له هذين البيتين؛ لتعلم مائز الدلالة، وفارق الموقف:

ومــا عجــبٌ أنْ كــان ذاك فإنَّــه   إذا المرءُ أشوتْه الحـوادثُ شـيَّخا

بـلْ عجـبٌ أنِّـي جزعـتُ ولم أكـنْ   جزوعاً إذا ما عضَّـه الـدَّهرُ أخَّخـا

الثالثة: سيميائية الأنا:

لا يمكننا سيميائياً فصل مكونات هذا الثالوث: الشيب، الزمن، الأنا التمامية. ولئن كان ثمة فصلٌ وقع في مقاربتنا، فهو لجهة دقة إجراء التأويل السيميائي، لا لجهة نسج الصورة وتمام تفردها جمالياً ودلالياً وثقافياً. من هنا تتأطر سيميائية أبي تمام في هذه الزمرة من الإشارات المندغمة في الزمن والمنبجسة عن الشيب في آنٍ. وحتى تكتمل الصورة السيميائية للأنا التمامية، علينا بحشد هذه الإشارات المتناثرة في حيازة النص؛ لتتراص جنباً إلى جنبٍ على هذا النحو: مخلس القُصَبِ، المشيب العادل، الشيب حدثاً، ، الحسم، الحزم، أيماض القتير، الابتسام، تشنن الجلد وتخدده، الهم، المضاء، مصارعة الكُرَب والنُّوب. وبتفعيل حاسة الإدراك والتركيب، ترتسم لنا سيمياء أبي تمام على هيئة شابٍ فتيٍّ، حاسم، حازم في أمره، أرخت عليه الدنيا سدول مصائبها، وأمطرته كُرَباً ونُوَباً مذْ كان في مهده؛ لتتوالى عليه حداثةً وشباباً؛ فيهجم عليه الشيب باكراً مكللاً رأسه، ومشققاً جلده؛ فيزداد هماً على هم، وتعجب منه أنثاه بعد إعجابها به؛ لتبدل أحواله، وتغير وسامته من الشباب إلى الشيب؛ فتطلق صرخة الأسى معرضةً عنه. غير أن سيمياء هذه الأنا التمامية لا تكتمل إلَّا بصناعة بطولة فاتنةٍ تفنن فيها حبيبٌ وأحكم صنعته أعظم الإحكام وأجمله؛ إذْ أنت ترى تحت هذا الشَّعْرِ المخلس والأيماض، والجلد المشنن والمخدد، والصدر المفعم هماً وغماً- ترى بطلاً صُلباً من فولاذٍ لا يلين، وهمةً عاليةً تطرد كلَّ هم يصول ويجول في تجاويف الصدور، وحزماً، وعزماً ومضاءً يفكك الكُرب، ويزلزل النُّوب، ترى سيفاً ذا شُطبٍ له مطلق الهيبة، وباذخ الرعب؛ فتبدو الأنا ذات استواءٍ واكتمالٍ، وجمالٍ وجلالٍ يأتلقان في «ابتسام الرأي والأدب.» فهذه الاستعارة مع طرافتها ورشاقتها، بليغة الأثر سيميائياً في قدرتها العظيمة على اكتشاف ما خفي من أسرار النفس التمامية؛ لنتأكد بها وعبر ممكناتها التخييلية، من وضاءة الوجه وانبلاج أساريره، ومن الطمأنينة النفسية، وسكن المشاعر الواثقة من النصر والغلبة، الانتصار على

الشيب، والتغلب على الزمن وبناته الداهيات. من هنا نفقه فحوى النشاط والحركة الفتية في قوله: «مُقلقلٍ لبناتِ القُفرة النُّعُب»؛ أي عنف حركة الإبل التي تقطع القفار، وتجتاز المفاوزَ بهمة صاحبها المستطيل على الكُرب، والنُّوب بعزمه، وحسمه، وسيفه. أرأيت سيمياء أبي تمام وقد تحرَّكتْ بحيويةٍ مفرطةٍ في مجالها الثقافي الحيوي؛ لتنقض قارَه وراسخه من الدلالات والرؤى والأطاريح حول الشيب والزمن وحتمية الانهزام أمامهما؛ بما يملكان من سطوةٍ وسلطةٍ باذختين؟!
ولئن كان ما استقر في الوعي الجمعي من حتمية الهزيمة حقاً وحقيقةً عند جلِّ الناس ودهمائهم؛ استجابةً لاستقراءاتهم الوجودية الصادقة، فإنَّ الملحمة البطولية التخييلية التي بناها حبيبٌ لذاته في فضاء النص وعُرْض المقام التداولي، وعَرُجَ بها كلَّ المعاريج العلوية في ملكوت المُثُل وبهائها، حقٌّ مثلُه، بل هو الحقُّ الحقيقُ بالغواية به، والجدير بالافتتان فيه. وهو نوعٌ من المقاومة الحصيفة الماهرة الماكرة التي تحتال على الدهر ورزاياه التي تتكسر فيها النصال على النصال حسب ريادة أحمد بن الحسين الْمُتَنَبِّي، سليل أبي تمام، ومن أعظم روافده المترعة إبداعاً وجمالاً... لقد كان أبو تمام على كثيرٍ من الحق حين شمَّر ساعده، وحزم أمره، وشحذ همته، وقرر أن يعاند، وأن يتحدى في صلابة الفولاذ، وشجاعة الأبطال. وبه لم يكن موقفه على حقٍ فقط، بله على الحقِّ كلِّه!! وهذا عينُه مدارُ الفتنةِ، وقطبُ المغِناطيسيةِ فيه.

(٦)

(النَّصُّ واقعةٌ غَزَلِيَّةٌ)

لا أحسب، فيما أحسب من أمر حبيبٍ، أنَّ شأن الشعر عنده، يقع موقعاً هشاً أو عابراً، ولا أنَّ وعيه به يوقفه على محض الارتجال والبديهة الماهرة؛ وإنَّما أخالُه يقع منه موقعَ الكينونة التمامية الخالصة التي وصلت ذاتها بالشعر روحاً، وجسداً؛ فعكف عليه عكوف العُبَّادِ المنقطعين لعبادتهم في أكباد البِيَعِ وأجواف الصوامعِ، الزاهدين في غيرها من المتاع الساقط، الملتذين بالعروج فيها، والتصاعد مع مقاماتها وشهوداتها؛ فانتقل بالشعر إلى ما ورائيته، إلى الميتا- شعري، يستكنهه، ويستلهمه، ويؤطره رؤىً وفيوضاتٍ نورانيةً شفيفةً من خلال اختياراته المائزة، وقصائده الفذة التي تبلور مذهبه، وتميط غبش التقليد والعمود عن روحه قبل أن تميطها عن أسلوبه القشيب. وهذه رؤية لا نزعم فيها جديداً أتيناه، ولا خلقاً أضفناه إلى حقيقة حبيبٍ وحقيقة من رازوا شأنه وشأن شعره على الوجه العميق في تماهيه معه، والتَّسمع إلى دبيبه الرهيف في صياغة رؤيته الشعرية، ولكنَّها توطئة وضيئة في كثافتها؛ نتوسل بها إلى ولوجنا زاوية خاصة من زوايا أبي تمام؛ نستكشف فيها نظريته الشعرية عبر مكاشفتنا إياه وعيه بالنص، وإدراكنا مشيئته النحو الذي شاءه أن يكون عليه، وهو ما أسميناه بـ: «النّصُّ واقعة غزلية».

أمَا وإنَّ الشأن كذلك، فإنني أرغب بنفسي - كما أرغب بك - أن نَعْزُبَ معاً عن التلفيق والتدليس والفهلوة، وأن نبعد عن التمسح في الآخر الغربي الذي كرَّس هيمنته علينا، وكرَّسنا نحن خضوعنا له مستضعفين في كلِّ شأنٍ نقديٍّ. وبه فأنا عازمٌ – كلَّ العزم- من غير رجعةٍ، على النأي في شأن غزلية النص التمامي، عن مقولات «بارت» وكريستيفا، وإيكو، وجاك دريدا...وهلمَّ جراً من هذه الكوكبة

التي هيمنت على رؤى النقد، ورؤى النصِّ بصفةٍ خاصةٍ؛ فلـن أنقـل عـنهم شـيئاً، ولن أُعَرِّجَ – مع قدرتي وخبرتي بهم- على مقولاتهم لأسقطها على وعـي أبـي تمـام ونظريته في الشعر؛ فرحاً مُتَحَبِّراً أنْ قد وجدتُ عند حبيبٍ (العربي) مُذْ زمن بعيـد، ما قاله العقل النقدي الأروبي الآن على ألسنة هذه القبيلة الفذة من النَّقَدَةِ الغـربيين عن النص، وعن خصيصته الغزلية. لستُ معنياً بشيءٍ من ذلك كلِّه، ولستُ أحمِلُك على أن تعْنى به أو لا تعنى؛ إنما العنيُ – كلَّ العني – أن أسـمح لروحـي الحـرة أن تمكث بهويتها العربية في حضرة أبي تمام: تسائله عـن روحـه في النظـر إلى الـنص الشعري قبل أن تسائله عن أسلوبه فيـه، أن تسـعى إلى مراودتـه عـن عقلـه، وعـن فكره، وعن ذوقه الجمالي، وعن ذخيرته الثقافيـة، وعـن وعيـه بهـذه التصـورات، وتلك الرؤى والأفكار...، تراوده عن ذلك الشيء الذي تبلور، وتكـوَّرَ، وتمكَّـن؛ فأضحى مذهباً مستقلاً له كينونته المتنامية وحضـوره المـائز. مـن ثَـمَّ فسـبيلنا إلى ذلك كله، هو حبيبٌ ذاته؛ نثراً وشعراً، أي كلامه الـذي يـتكلَّمُ كلامَـه الخـاص في تفرده وأصالته وامتيازه.

في مسعانا مقاربة غزلية نصِّ أبي تمام رويداً رويداً، نستحضر ذلـك المقـام المدحي الذي جمع حبيباً بالحسن بن رجاء؛ حيث مدحه بقصيدته التي مطلعها:

كُفِّـي وَغَـاكِ، فـإنَّني لـكِ قـالي ... ليسـتْ هـوادي عزمتـي بتـوالي

فلما أن وصل حبيبٌ إلى قوله:

لا تنكري عطـلَ الكـريمِ مـن الغنـى ... فالسـيلُ حـربٌ للمكـانِ العـالي

نهض الحسن بن رجاء قائلاً: والله لا أتممتَها إلا وأنا واقفٌ. وقد جـاء في هـذه القصيدة قول أبي تمام:

أغلـى عـذَارَى الشِّـعْرِ إنَّ مهورَهـا ... عند الكـريمِ وإنْ رَخُصْـن غـوالي

فلما انتهى حبيبٌ من إنشادها، قاما؛ فتعانقا، فقال له الحسـن بـن رجـاء: «مـا أحسنَ ما جُلِّيتْ هذه العروسُ! فقال له: واللهِ لـو كانـتْ مـن الحـورِ العـينِ لكـان

قيامُك أوفى مهورِها.»

لنا في هذا الخبر مرجعية راسخة في الكشف عن السياسة الشعرية، أو بالأحرى سياسة إبداع الشعر عند حبيب؛ تلك التي تؤكد تجاوز أبي تمام وضعية البداهة والارتجال إلى فرادة الصنعة وكلفة وطأتها في صياغة النص، وحوك خططه، وتصفيف مفاتنه وأحاسيسه، وشحنها بالغواية والمغناطيسية الفاتنة في جذبها وأسرها. لذلك ليس من دربة النقد أن نكتفي بالغزل الاستعاري الوارد في البيت الأخير المشار إليه من نص أبي تمام: (عذارى الشعر، مهورها، رخصن، غوالي) وهو – كما رأيت – غزلٌ كثيفٌ في تواتره وشحناته التخييلية التي تجعل البيت محلقاً في عليائه من دنيا المجاز وحُلَلِ البلاغة، وإنما الأهم من هذه النثريات الانزياحية في فحواها الجمالي، إدراكُ المكون الثقافي الكامن خلف هذه السياسة الشعرية الضابطة عملية إنتاج الشعر ذاته. إنه بالأحرى التساؤل عن: كيف يعي أبو تمام هوية النص الشعري؟ وهذا تساؤل يقود بالضرورة إلى مفارقة المكونات اللغوية وما تفرزه التراكيب من جماليات نثرية عبر التشكيلات والتراكيب بياناً وبديعاً، إلى حيث الوعي بالمكون الكلي المعادل جمالياً للقصيدة ممثلاً في: المرأة. على أنه من الأهمية بمكانٍ مكين، أن ندرك يقيناً، أن الوعي الجمالي الكلي لدى أبي تمام لا يقنع بوشيجة اعتيادية محايدة تصل بين النص والمرأة، ولكنه يعمد عمداً إلى اصطفاء الوضع الأمثولة لجمالية المرأة في تجليها الكلي جسداً وروحاً، مقالاً ومقاماً، إنه اصطفائية الـ «العروس» من حيث هي استثناء من عادية الزمان وعادية المقام، وعادية المرأة ذاتها في آنٍ. من هنا علينا أن نفهم بعمق أن «عذارى الشعر» الغوالي، لا يراد بها محض السبق ومجرد البكارة في الخلق والوجود وحسب؛ إذْ قد يكون وجوداً سابقاً ولكنه قميءٌ وقبيح، وإنما يراد به الوشاية بالجمال، والغواية بالفتنة، والوسوسة بسحر المتعة الماتعة حين تكشف بنفثها عن «العذرية» في أوج اكتمالها وتجليها وتأثيرها بسلطانها وصولجانها الأنثويين على ذاتٍ عربيةٍ ذكرية تخضع لتحصينات ومحاذير هائلة

تحصِّن المرأة، وتصون كينونتها الجمالية وأنثويتها؛ بما تُشِعُّه من طاقات الشهوة وسحر الإغراء. وهذا عينه ما يتجلى سافراً في بيت حبيبٍ الشهير الذي ختم به قصيدته في مدح أبي الحسن محمد بن الهيثم:

زهـراءُ أحلـى في الفـؤادِ مـن المُنَـى وألـذُّ مـن ريـقِ الأحبـةِ في الفـمِ

هذا هو البيت الأخير من النص. وحسبُك مني برهاناً على أطاريحنا عن غزلية النص التمامي، أن أضع بين يديك مطلع القصيدة ذاتها؛ حيث يقول:

نثـــرتْ فريـــدَ مـــدامعٍ لمْ يُـــنظمِ والدمعُ يحملُ بعـضَ ثقْـلِ المغـرمِ
وصــلتْ دموعــاً بــالنجيعِ فخــدُّها في مثــلِ حاشــيةِ الــرداءِ المُعْلــمِ
وَلِهَــتْ فــأظلمَ كــلُّ شــيءٍ دونَهــا وأنــارَ منهــا كــلُّ شــيءٍ مظلــمِ

فهل ثمة مائز بين تكلُّمه عن المرأة تشبُّباً ونسيباً، وتكلُّمه عن القصيدة التي تحولت إلى «زهراء» ذات عبقٍ وشبقٍ تتجاوز المُنَى، وما أدراك ما المُنَى؟!! المُنَى هي ذلك الخَدَرُ الجميل الذي نستسلم له طواعية؛ فيسرق منا واقعنا الأليم لنحلق عبره ومعه إلى دنيا من الملكوت المبرَّأ من النَّصَبِ والتعب كما قال شاعرنا من قبل:

مُنَىً إنْ تكنْ حقاً تكـنْ أجمـلَ المُنَـى وإلَّا فقـدْ عشـنا بهـا زمنـاً رغْـدا

لذا لزاماً علينا أن نفهم أن شأن غزلية النص التي تحكم معطياته وتنهض على سياسته الضابطة، هي المعادل الحقيقي والروح الخفي المهيمن على الهوية الشعرية في القصيدة التي تعادل المرأة العروس في باذخ زينتها وتمام جمالها وزخرفها، فيما هي – أيضاً – تعادل الحياة في معطاها الحضاري والوجودي معاً. الغزلية النصية ليست حليةً خارجيةً وحسب، ولا هي محض زخرفة بديعية، الغزلية في النص تتخطى ذلك كلَّه إلى رغبةٍ حثيثةٍ في مقاومة العدم والاستلاب والنسيان، مقاومة الفناء والتلاشي، كما هي مقاومة للمعياري والتقليدي والشبيه، ولك أن تغامر بتمديدها لترى فيها مقاومةً للقبح، وللصحراء وما فيها من مفاوز ومهالك. من هنا ندرك تعمد حبيب قصديتها عن سبق إصرارٍ، وإلحاحه على

الانخراط فيها، والتفنن في مفاتنهـا، والانغمـاس في غوايتهـا. إنهـا معلـم البـروز والفرادة كبـروز الـنص/ المنصـة وفرادتـه في مدلولـه المعجمـي، وهـي مكمـن الإيروسية أو الإمتاع الذي يُسكر المبدع قبل أن يُسكر المتلقي. إنَّه سُكْرٌ يدحرجه إلى عتبة الخلود وحوبة الديمومة. غير أن سَكْرة الشاعر عـن وعـي، وعـن قصـدٍ، وعن إرادة، فيما سَكْرة المتلقي عن مخاتلة، وعن سحرٍ، وعـن غوايـةٍ تسـرقه مـن وعيه ومن ذاته الحاضـرة لتأسـره في فضـاء الشـاعر السـاحرالذي ينفـث السـحر الحلال كما قال حبيبٌ مدلاً على ممدوحه:

فــأين قصــائدٌ لــي فيــك تــأبى — وتـــأنفُ أنْ أهـــانَ وأنْ أذالا؟
مـــن الســـحرِ الحـــلالِ لمجتنيـــه — ولْم أرَ قبلَهـــا ســـحراً حـــلالا

هكذا يتماهى حبيبٌ مع كينونة السحر البابلي العتيـق، لكـن تعاويـذه التماميـة وتمائمه النصية، تمائمُ نظمٍ لا طلاسمَ مشعوذٍ كذابٍ. وهذه القـدرة المبهـرة التـي يتحدث عنها الطائي، ليست هملاً ملقىً على قارعة الطريق يغرف منها كـل غـادٍ أو رائحٍ، ولكنَّها استثناء عالٍ وصعبٌ ينـدُّ عـلى العـاديين مـن النـاس ومـن الشـعراء التقليديين. إنها كينونة شعرية تستلزم القدرة على التحدي من خلال مهارة السحر، والفحولة المفترعة فرج الشعر. ولـك أن تتقـرى هـذا الـنص الموضـون بتوشـيع لحمته ناسجاً معطيات القوة والسحر والفحولة الغزليـة التـي تتبـذخ إلى إيروسـية شبقية سافرة؛ وذلك في قوله ختاماً لقصيدته في مدح محمد بن الهيثم:

فــالبسْ بــهِ مثلَهــا لمثلِــك مـــن — فَضْـفاضِ ثـوبِ القـريضِ متسـعِهْ
صـــعبِ القـــوافي إلَّا لفارسِـــه — أبـــيٍّ نســـجِ العـــروضِ ممتنعْـــه
ساحرِ نظْـمٍ سـحرَ البيـاض مـنَ الأ — لـــوانِ ســـائبِه خبِّـــه خَدِعِـــه
كســـوةُ ودٍّ أصـــبحت دون الـــورى — نُجعتَـــهُ لا نقـــولُ مـــن نُجعِـــه
ســـبقتَ حتـــى اقتطعـــتَ قـــبلهُمُ — مـا شـئتَ مـن تِمِّـه ومـن قِطعِـه
والشـــعرُ فـــرجٌ ليســـتْ خصيصـــتُهُ — طـــولَ الليـــالي إلَّا لمُفْتَرِعِـــه

فانظر بعين البصيرة النافذة إلى هذا الوعي الغزلي الشعري الذي يوشِّع نصه بالمنمنمات الزخرفية على هُدْب الأثواب المطرزة؛ لتتجلى فاتنةً على فحولة فارس أبيٍّ مغوارٍ يفتضُّ الممتنع، ويحطم القيود؛ مجتازاً العثرات بفتنة سحره وخلابة خُدَعه؛ موضونة بمشاعر ودٍ وأحاسيس محبٍ؛ ليرتفع بك إلى حافة معراج الإيروسية الباذخة في افتراع مكمن المتعة الشعرية بقوته الفتية على الخلق والإبداع. ولعلي لستُ باذخاً في الإسراف الدلالي حينما أدلك على إلحاح أبي تمام وديدنه في كشف أطاريحه عن الواقعة الشعرية على أنها: إن شئت القصد والاقتصاد في المعنى قلتَ: غزلية، وإن أردتَ الإسراف والتبذير غير مجافٍ للحقيقة، قلتَ: إيروسية شبقية مكشوفة. وبه نعي ترف الدلالة وعنفوان المعنى في كثافة استدعاء معطيات العرس، النكاح، الزفاف، العذرية، البكارة، الحلي، الحليلة...، كما في قوله إلى نصرٍ بن منصور بن سيَّار:

إليكَ بها عذْراءَ زُفَّتْ كأنَّها — عروسٌ عليها حَلْيُها يتكسرُ
تُزَفُّ إليكم يا بن نصرٍ كأنَّها — حليلةُ كسرى يومَ آواهُ قيصرُ

أو قوله في مدح محمد بن حسان الضبي:

يسِّرْ لقولِك مهرَ فعلِك إنَّه — ينوي افتضاضَ صنيعةٍ عذراءِ

وقوله يمدح مالك بن طوق التغلبي:

يا خاطباً مدحي إليه بجودِه — ولقد خطبتَ قليلةَ الخُطَّابِ
خذْها ابنةَ الفكرِ المهذَّبِ في الدجى — والليلُ أسودُ رقعةِ الجلبابِ
بكراً تُورَّثُ في الحياةِ وتنثني — في السّلمِ وهي كثيرةُ الأسلابِ

وقوله يمدح محمد بن عبد الملك الزيات:

أمَّا القوافي فقدْ حصَّنتَ عُذرتَها — فما يُصابُ دمٌ منها ولا سلبُ
منعتَ إلَّا من الأكفاءِ ناكحَها — وكان منك عليها العطفُ والحدبُ

هذا الزخم المفرط في الحضور والكثافة في مخيلة حبيبٍ، يتقاطع مع وعيه النظري بالقصيدة. ندلل على ذلك بإجابة أبي تمام عن من عاتبه على نقل مدحياته من ممدوح إلى آخر؛ إذْ قال: «هنَّ بنياتي أنكحهنَّ من شئتُ.» والبنيات مخلوقات ناجمة عن فعلٍ إيروسي بامتياز، كما أن الإنكاح فعل أيروسيٌّ بامتيازٍ أيضاً؛ مضافاً إلى هذا وذاكٍ حنو الأبوة وحمايتها البنيات/ القصائد التي هي ذات الشاعر وامتداده الذي قرر هدم حصانة الشبيه، وكسر معادلة المادح/ الممدوح؛ ليتجاوز خطاب الشعر شرنقة المقام زماناً ومكاناً إلى مطلق الإنسان عبر معطياته الغزلية التي تفتض دوال اللغة وبكارة الأشياء وعذرية الوعي بها على نحو ما فعل حبيبٌ في فتنةٍ واقتدارٍ يؤكدان انتصار الصانع الفنان.

(٧)

(تـزيينُ النَّصِّ الشَّعْرِيِّ)

تنهض الشعرية التمامية على ركائز عدة؛ لعلَّ من أهمها الحافة الجمالية. غيرَ أنَّه من الأهمية بمكانٍ، أن نفطن إلى تفاصيل هـذه الجماليـة الانزياحيـة في طروحاتها المختلفة؛ ذلك أن القسط الأهم والأكثر تداولاً فيها يكشف عـن حضـوره المـائز في دنيا المجاز وردهات البلاغة التي يتموضع فيها أبـو تمـامٍ في ذروة سـنامها مـن دون منازع؛ حتى صار إمام الحداثيين العباسيين كما أسـلفنا مـن قبـل. بنـاءً عليـه يمكن للوعي النقدي المحايث تجربة حبيبٍ، أن يميز بين صنوف هذه الجماليات التمامية على النحو الآتي:

أولاً : الجمالية البلاغية :

هذا الصنف من الممارسة الجمالية يتمثل في قـدرة أبـي تمـام الفائقـة عـلى استثمار إجراءات البلاغة العربية في إمكانياتها المختلفة بياناً وبديعاً ومعاني. لكنَّها في البيان والبديع أكثر وضوحاً وأعظم حضوراً. من ذلك بحثـه عـن الاسـتعارات البعيدة مثل: ماء الملام، مخض السنين، جلابيـب الـدجى، مسـك الطَّـل، كـافور الصبا... وهلمَّ جراً، كما هو شأنه في توظيف أدوات البديع طباقاً وجناساً ومقابلـةً وحسن تقسيم...، على نحو ما تزخر به تجربته الثرية بامتياز لافتٍ.

ثانياً : الجمالية الشبقية :

وهو صنف ناجم عن سابقه ومرتكز عليه؛ من حيث مشيئة أبي تمام الانتقال بالمعنى الكاشـف عـن القصـيدة مـن نثريـات البلاغـة وإجـراءات الانزيـاح، إلى المعادل الكلي أو الجمعي للقصيدة وهو الأمثولة الأنثوية ممثلة في «المـرأة» رمـزاً

باذخاً للجمالية الحسية في حضورها الشبقي الشهوي. وبه اندغمت القصيدة في الأنثى لتصبح «زهراء أحلى في الفؤاد من المنى...» أي يصبح النص الشعري إبداعاً وتلقياً، ممارسةً إيروسيةً ماتعةً من خلال بكارة المعنى، وعذريته، وفتنته، وقدرته على ممارسة الغواية والإيحاء. ولقد مرَّ بنا تفصيل شيءٍ كثيرٍ من ذلك في مقالتنا السالفة من خلال حديثنا المفصل عن غزلية النص التمامي ممثلاً في: القوافي المحصنة، عذارى الشعر، أبكار المعاني، مهر الفعل، فرج الشعر...؛ الشأن الذي يؤكد اتكاء أبي تمام على هذه الحافة الجمالية في سياسته الشعرية ورغبته الحثيثة في إنتاج نصٍّ مغايرٍ له إمكان الجذب، وهوس الغواية، وقدرة المغناطيس في الحفر والتأثير.

ثالثاً: الجمالية التزيينية:

إنها التجلي الأعظم بذخاً في سدة الجماليات الشعرية التمامية، وهي منبجسة من سابقتيها وتمديدٌ متطرفٌ لهما. غير أن مائز هذه الجمالية، هو تعلقها لا بالبلاغة ولا بالشبقية النسوية وإن نجمت عنهما، ولكنها تنفرد بسيمياء التمام وصفة الكمال في تشييد أركان البناء النصي الشعري. إنها اللبنة الأخيرة والتوقيع النهائي على هذه الجماليات كافة. فلئن كان النص بناءً جسدياً أنثوياً يتخلق في رحم اللغة بدوالها وتراكيبها وانزيحاتها، فإن التزيين النصي هو الومضة الختامية التي تُسْلِمُ هذا البناء إلى تمام كماله وبهاء جلاله ليحوزمكانه ومكانته في ممالك الشعر ودنيا الكلام الخالد ديمومة الدهر وأبدية الحياة.

ولقد تقرينا المصطلح وقلبناه على حافات شتى ذات الشمال وذات اليمين؛ مستبصرين وجوهه كافةً؛ لنميزه من أغياره المشابهة، وأضرابه المتداخلة معه؛ حتى تبين لنا أحقيته وجدارته بالصدارة والاستخدام. من ذلك مثلاً: موازنتنا بين: التزيين، والترصيع. وهو مصطلح متقارب مع التزيين ومتداخل معه من حيث حيازته مكاناً مستقراً في علم البديع ضمن علوم البلاغة العربية. ذلك أن الترصيع بلاغياً فحواه: توازن الألفاظ، واستواء أوزانها، واتفاق أعجازها؛ كقوله تعالى: ﴿إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ ﴿٢٥﴾

﴿ ثُمَّ إِنَّ عَلَيۡنَا حِسَابَهُم ﴿٢٦﴾ ﴾ [الغاشية: ٢٥-٢٦] وكقول أبي تمام في بائيته الشهيرة:

تـــدبيرُ معتصـــمٍ، بـــاللهِ منـــتقمٍ ... للهِ مرتقـــبٍ، في اللهِ مرتغـــبِ

ووجه التداخل، إفادة المعجم أن مدلول الترصيع متعلق بالجمال والزينة؛ إذْ ورد قوله: «ترصيعُ الفستان: نسجُ الجوهر أو حباتُ العقيقِ على أطرافِـه أو تحليتُـه بخيوطِ الذهبِ.»

ولعـلَّ هـذا المـدلول الحسـي هـو الأصـل النـاجم عنـه التصـور البلاغـي الاصطلاحي للترصيع؛ من حيث مشيئة التزيين والتجميل للكلام والوصول به إلى منتهاه فتنةً وأسراً. ومع هذا فقناعتنا أن الترصيع أضيق من التزيين، وأن مرادنا مـن التزيين أهم وأشمل وأكثر سعةً وإحاطةً من الترصيع الذي هـو مخصـوصٌ بشـأنٍ واحدٍ يكاد لا يتعداه، وبوجودٍ جزئيٍّ لا يتجاوزه إلى الكلي في تمامه وكماله كما هو شأن إرادتنا من التزيين على نحو ما سنبين لاحقاً.

من حافةٍ أخرى وازنا بـين التـزيين والزخـرف مـدركين حـدود القرابـات السرية المدلولية بين الكلمتين ومدى تداخلهما؛ ذلك أن الأصل في الزخرف أنـه: «الذهب، وكمال حسن الشيءِ، والزخرف مـن القـول: حسـنُه بتـرقيشِ الكـذب، والزخرف من الأرض: ألـوان نباتهـا.» يعضـد ذلـك مـن دلالـة الزخرفـة القوليـة والأرضية، آيتان كريمتان من كتابه تعالى:

الأولـــى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلۡنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوّٗا شَيَٰطِينَ ٱلۡإِنسِ وَٱلۡجِنِّ يُوحِي بَعۡضُهُمۡ إِلَىٰ بَعۡضٖ زُخۡرُفَ ٱلۡقَوۡلِ غُرُورٗا ﴾ [الأنعام: ١١٢].

الثانية: ﴿ إِنَّمَا مَثَلُ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ مِمَّا يَأۡكُلُ ٱلنَّاسُ وَٱلۡأَنۡعَٰمُ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلۡأَرۡضُ زُخۡرُفَهَا وَٱزَّيَّنَتۡ وَظَنَّ أَهۡلُهَآ أَنَّهُمۡ قَٰدِرُونَ عَلَيۡهَآ أَتَىٰهَآ أَمۡرُنَا ﴾ [يونس: ٢٤].

ووجهُ التداخلِ علاقةُ الزخرفِ بالذهبِ وبالقولِ. وفي الاثنين يفيـد الزينـة والجمال؛ إذْ زخرف القَول هو تحسينُه، وتزيينُه، وتمويهُه. ومع ذلك نلفت نظـرك

إلى أن ورود الزخرف في الآية الثانية لم يغنِ عن ورود الزينة: «وازينت»؛ وهو ما نفهم منه أن الزخرف تزيين ولكنه غير مكتمل، وأن الزينة فوقَه وأتمُّ منه وأوسعُ، وأنَّه محض أداةٍ من أدواتها التي يتوسل بها إليها. كما أننا نفهم أن الزخرف ألصقُ بالجمادات وبالأشياء غير العاقلة؛ فيما الزينة ألصقُ بالإنسان العاقل امرأةً كانت أم رجلاً. قال تعالى في شأن قارون صاحب موسى: ﴿ فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ فِى زِينَتِهِۦ ﴾ [القصص:٧٩] وقال في شأن تحدي فرعون وسحرته موسى عليه السلام: ﴿ قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ ٱلزِّينَةِ وَأَن يُحْشَرَ ٱلنَّاسُ ضُحًى ﴾ [طه: ٥٩] أي يوم العيد الذي يتجمع فيه الناس وهم في أوج زينتهم وكمال حلتهم.

نفيد من ذلك كلِّه، أن تزيين النص، مرادُه استيعاب كلِّ ممكنات الزينة وأدواتها التي تصل بالمزيَّن إلى كماله وبهائه وجلاله وفتنته. والتزيينُ بذلك القصد في التصور الاصطلاحي له، يشتمل على كلٍّ من: الترصيع، الزخرف، السحر، الذهب، الفضة، الدُّر، المرجان، العقيق، الحُلي، الثياب، الأحجار الكريمة، المجوهرات، الفُرُش، الزركشة، الألوان، التفويف، الوشي، النمنمة، النسج، العطور، الزهور...، إنها معطيات الجمال الأنثوي حسياً ومعنوياً؛ من حيث إن التزيين يرتبط بالمشاعر والأحاسيس، كما يرتبط بالأعياد والمناسبات والمقامات المشهودة في صولجان السلطة وفخامة السلطان، ويرتبط بصفةٍ خاصةٍ بجمالية المرأة في أبعادها كافة وبخاصة في التجلي الإيروسي إزاء الرجل. لهذا كله كان اصطفاؤنا التزيين على ما عداه من الكلمات الأُخر؛ ليكون دالاً على هذا التصور الذي شئناه له في علاقته بالنص في شعرية أبي تمام على نحو ما سيرد.

نستلهم ما سلف من تأسيس نتوخى به حسن مقاربة موضوعنا عن شعرية تزيين النص، لنمكث به في حضرة صاحب الديوان حبيب بن أوس الطائي؛ لندرك أول ما ندرك، دلالة الـ: «توشيع» في تزيين النص؛ وذلك من قوله عن قصيدته وهويتها الجمالية:

الجدُّ والهزلُ في توشيعِ لحمتِها   والنبلُ والسخفُ والأشجانُ والطربُ

والتوشيع معناه تزيين البُرد؛ أي اللباس بأن يجعل فيه ألواناً وطرائق ونقوشاً في تضاعيفها. وهذا كلام يتكلَّمُ كلامَه المائز عن قصدية أبي تمام في بناء القصيدة على مذهب الزينة وليس محض البديع كما يتوهم بعضٌ من القوم. فلئن كان البديع متعلقاً بدوال اللغة والمعاني النثرية في جزئيات مبعثرة من النص، فإن التوشيع مراده تجاوزه هذه المرحلة إلى حيث وعي النص التمامي على هويته الإنسانية النسوية في تجليها الجمالي الأنثوي حال زينتها بالثياب الموشعة؛ أي المزينة في كل تضاعيفها بالألوان والنقوش والطرائق والمنمنمات العالقة بالغوائر من الثوب وبالمظاهر معاً.

هذه الومضة التوشيعية في البيت السابق، تتجلى كشفاً مبهراً في زينته وجماله؛ إذْ يجمع فيه أبو تمام بين الثياب المنمنمة والدر، والمرجان، والشذر، في حال اندغامها بالمرأة. ولك أن تتأمل على مهلٍ لذيذٍ نص حبيبٍ الآتي في وصف قصيدته:

كالدُّرِّ والمرجانِ أُلِّفَ نظْمَه بالشَّذْرِ في عُنُقِ الفتاةِ الرُّودِ
كشقيقةِ البُرْدِ المُنمْنَمِ وشْيُه في أرضِ مهرةَ أو بلادِ تزيدِ

فانظر بعين الجمال المترع فتنةً؛ لتدرك بصراً وبصيرةً هذا المكون التزييني الذي أنشأه أبو تمام على عينه؛ عبر كاف التشبيه في صدر البيت؛ لينقلك إلى متخيل مليءٍ بحسية جمالية ذات غواية وافتتان. إنه خلق الكيان الفريد من الجمال الخالص؛ حيث اجتماع: الدر، والمرجان، منظومين بشذرٍ ذهبيٍّ في عنق فتاةٍ ناعمة في أوج الجمال المشع والزينة الساحرة التي تكتمل بالثياب المنمنمة المجلوبة من أرض مهرة اليمنية ذات الصيت الباذخ في جودتها وجمالها أو أرض بني تزيد من قبيلة قضاعة. أولست ترى معي - وأنت الرائي البصير- أن أبا تمام يقدم لناً احتفالاً بعرسٍ مفعمٍ بزينةٍ مغويةٍ كفعل زينة قارون بقومه حين خرج عليهم فيها؛ مضافاً إليها البعد الشهوي في الفتاة الرود؟ وبه يتجاوز النص رؤى البلاغة في دوالها اللغوية الجزئية إلى الكيان الكلي للوجود الأنثوي/ الشعري في آنٍ؛ متكئاً على حيثية التزيين بالمعطيات الحسية المدهشة في تكثيفها ونسجها سبكاً

وحبكاً على نحو ما هو ماثل لكل بصيرٍ.

في مسلك آخر لشعرية التزيين، يُكسب أبو تمام الشعر خصيصةَ الخلق، وفاعلية الصائغ الفنان الذي يمنح أدوات الزينة جمالها وفتنتها. ذلك أنَّ عين المدح التمامية جعلت من كرائم الممدوح جواهرَ؛ لكنها مبعثرةٌ ومنثورةٌ فلا تفعل فعلها من التأثير والجاذبية في الجمال وحيازة المجد. وما يفعل لها فعلها هذا إلَّا الشعر الذي ينظمها في عقدٍ فريدٍ وقلائد مبهرةٍ:

إنَّ القوافي والمساعي لم تزلْ　　　مثلَ النظامِ، إذا أصابَ فريدا

هيَ جوهرٌ نثرٌ، فإنْ ألَّفته　　　بالشعرِ صارَ قلائداً وعقودا

وفي تنامي هذه الخصيصة التزيينية يصَّاعدُ أبو تمام بالهوية الجمالية للشعر ليُغَلِّبها على جمالية التزيين الحسية في مقارنةٍ منحازةٍ إلى الخلق التزييني الشعري على معطيات الزينة الوجودية. لنتأمل دلاله على محمد بن الهيثم بن شبانة وهو يمدحه بقوله:

نظمتُ لهُ عِقْدَاً من الشِّعْرِ تنضبُ الـ　　　ـبحارُ وما داناه من حَلْيها عِقْدُ

فالشعر الذي تحول بقدرة أبي تمام وعلى عينه إلى عقدٍ، تفوَّقَ على الحلي المستخرجة من البحار على إطلاقها وما أكثرها!! وما يهمنا هنا هو الإمساك بالوعي الجمالي لأبي تمام من حافة التزيين الحسي بأدواته المختلفة، وإصراره على أن تتفوق صنعته الشعرية على المعطى التزييني الوجودي.

في صورة أخرى يفلح أبو تمام في حشد كل هاتيك المفردات التزيينية أو أكثرها في مشهدٍ يمزج بين الشعر والحس والوجود والزينة الباذخة في حضرة ذاتي المادح والممدوح في آنٍ:

وواللهِ لا أنفكُّ أُهدي شوارداً　　　إليك يُحمَّلنَ الثَّناءَ المُنخَّلا

تخالُ به بُرْدَاً عليكَ مُحبَّراً　　　وتحسبُه عِقْداً عليكَ مُفصَّلا

ألذَّ من السَّلوى وأطيبُ نفحةً　　　من المسْكِ مفتوقاً وأيسرُ محملا

وقوله يمدح الواثق بالله:

جاءتـكَ مـن نظْـمِ اللسـانِ قـلادةٌ ... سـمطانِ فيهـا اللؤلـؤُ المكنـونُ

أوليس الذي تراه بعينيـك الباصـرتين البصـيرتين، هوسـاً تماميـاً بـالتزيين الحسي مُحَشَّداً بكثيرٍ من أدواته؟ إن الماثل أمامنا في ديـوان حبيـبٍ، لهـو كاشـفٌ بعين اليقين عن ذلك الوعي الـذي تحـول إلى فتـون اسـتمر ينمـو ويتجـذر حتـى أضحى مذهباً علماً لا معلماً عابراً. إنه الافتتان بالصنعة والتفنن فيها عـلى وجههـا التزييني الذي أماط اللثام عن ولع حبيبٍ وغرامه بـالتزيين لمعانيـه المفـردة حـين تأتي ذهبيةً على نهج الصاغة من الشعراء. ألك في تقري هذا البيت على مهـلٍ وطـول نفسٍ؟:

عنبيـــةٌ ذهبيـــةٌ ســـبكتْ لهـــا ... ذهــبَ المعنــي صــاغةُ الشــعراءِ

لتعلم علم من لا يداخله ريبٌ، أنَّ أبا تمام قصد قصداً لا يخلـو مـن تبـذيرٍ ولا يسلم من إسرافٍ حين ألحَّ إلحاحاً على مسألةٍ سبك المعـاني، ثـم سـبك القصـيدة بماء الذهب، وفتنة الزينة في تجلياتها المختلفة؛ ليؤكد تمام البناء النصِّيِّ على قاعدة كمال الجمال وجلاله.

(٨)

(ديناميـة النص الشعري)

«أبو تمام وغواية القصيدة»

معلومٌ بداهةً لكثيرٍ ممن يتعاطون الشعر إبداعاً ونقـداً، أنَّ النصـوص الشـعرية ليست وجوداً محايداً، وما هي بحضورٍ معياريٍ موضوعيٍ، وإنما هي، في مائزهـا، كينوناتٌ ذوات حيواتٍ وحيويةٍ؛ بما تتمتع به من طاقةٍ وقدرة فذتين عـلى تكلُّمهـا كلامَها الخاص الذي يضمن لها ديناميتها الفاعلة وتأثيرهـا النافـذ. ولعلَّـه بـدهيٌّ أيضاً أن مثل هذه السمة الأصيلة في الشعر، لا تتسم بها كل النصوص؛ إذ قـد تجـد من نصوص الشعر البارد الساكن الذي لا طعم له ولا لون ولا رائحة؛ إنها نصوص الحياد أو إن شئتَ قلتَ: نصوص العدم والموات؛ تلك التـي لا تفـارق أحيزتهـا، ولا تملك جدارة الصول والجول واقتحام الأفضية أو غزو العقول وسحر الأفئدة ...وما أكثرها في الثرثرات والطنطنات التي تصمخ آذاننـا صـباح مسـاء في الكثيـر المرذول الذي يُنشر علينا ونتجرعه بغصةٍ، بـل بغصـصٍ تـنغص الحيـاة وتزيـدها مسخاً على مسخٍ؛ فيما أصحابها – النصوص – يحسبون أنهم يحسـنون شـعراً؛ إلا من رحم ربي؛ فيرحمنا به منهم، ويخفف عنَّا كلفة وطأتهم؛ كما هو شأننا في الفضاء الفيسبوكي الكبير.

ولما كان الشعر هو زبدةَ اللغةِ وعِلْمَ مُتَعِها الثرَّ الخصـيبَ، فـإنَّ مـن أركـان هويته، حيويتَه وإمكانَه الديناميّ الذي يمنحه سرَّ الخلود بمـا يحـوزه مـن حركيـةٍ تصل به حدَّ الشوارد والسوائر؛ مبدداً حُجُبَ الزمـان وتمتـرس المكـان؛ ليفـرض حضوره ونفاذه، ويكرِّس مكانته في سلطةٍ وتسلطٍ غريبين يبوح بهما نـص الْمُتَنَبِّـي العتيد:

أنـا الـذي نظـر الأعمـي إلـى أدبـي وأسـمعت كلـماتي مـن بـه صـمم

أنـام مـلء جفـوني عـن شـواردها ويسـهر الخلـق جراهـا ويختصـم

وبرغم بذخ الجبروت الذي يمارسه علينا شعر الْمُتَنَبِّي في كل التقاءٍ بـه طـال أم قَصُرَ؛ فإننا نعزم بقوةٍ على مفارقته إلى فتنة أخرى يوقظهـا ويؤجـجها شـيخه أبـو تمام حبيب بن أوس الطائي. وبه فإن المعلم الأول الذي نتفيؤه في ظـلال حبيـبٍ، هو معلم الحيوية التـي يتمتـع بهـا الـنص التمـامي بفيوضـاته الشـعرية ومعارجـه الجمالية التي تنثُّ حركيةً وألقاً وغوايةً. من هنا نرغـب طـائعين في كشـف تمثلنـا معناه كما وقـع عـلى بكـارة خاطرنـا ونصـاعة وعينـا بـه؛ وذلـك في قولـه واصـفاً القصيدة:

إنســـيةٌ وحشـــيةٌ كَثُـــرَتْ بهـــا حركاتُ أهلِ الأرضِ وهي سكونُ

ينْبُعُهـــا خَضِـــلٌ وحَلْـــيُ قريضِـــها حَلْـيُ الهـديِّ ونسـجُها موضـونُ

أمَّـــا المعـــاني فهْـــيَ أبكـــارٌ إذا نُصَّـــتْ ولكـــنَّ القـــوافي عُـــونُ

فإذا كان هذا هو الـنص فمـا قصـد الخطـاب فيـه؟ ومـا فـائض معنـاه مـن الحيوية؟ إن مشيئة تقري الخطاب الموضون في نص حبيبٍ وتبيان كثافة حيويتـه، لجديرٌ باسحضار مقولة العرب الصائبة في وصف الكلام البليغ بأنه: «ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً». فأمَّا فحولة اللفظ فمفاده الجزالة والرصانة والقـوة المدهشـة التي تنفذ إلى مخيلة المتلقي فتدفع سكونها وتبدد هـدأتها واضـعةً إياهـا في حومـة الفعل وغواية التأثير بأثر الغرابة وقدرة الاقتحام. ولعل أبا تمام قد أفلـح في إنجـاز هذه المهمة الوظيفية للمدلولات المعجمية لنصه مذْ ربط عبر فعـل التخييـل بـين القصيدة وبنية التناقض المدلولي في المفردات: إنسيةX وحشية، كثرة الحركـات X السكون، وحشية X أهـل الأرض، المعـاني البكـرX القـوافي العـون. إنَّ الخطـاب التماميَّ ينبني عـلى مـدى حذقـه ومهارتـه في اسـتثمار الـدوال المعجميـة القويـة ووضعها موضع التخييل عبر الانزياح الاستعاري التصريحي الذي ارتقى بـالنص

الشعري (القصيدة) من المعطى اللغوي المعياري الجامد وغير العاقل، إلى حيث وهج الافتتان بالخلق الجديد والانحياز إلى غواية الأعاجيب؛ فإذْ القصيدة كينونة عجائبية فاتنة في سحرها، مبهرة في غوايتها، عجيبة في نشاطها وحيويتها من خلال قدرتها الأسطورية على الجمع بين متناقضات متفرقات لا تلتقي في مدارج العقل ومفاصل المنطق؛ افتراق الماء والنار، أو السماء والأرض كما هو افتراق الإنس والجن اللذين حوتهما القصيدة التمامية في تكوينها وامتازت بهما هويتها على نحو الأماثيل والأعاجيب.

إن تأمل الكلمتين الأوليين في نص حبيب، ملزمٌ لنا على توخي الحركة بين العلامة اللغوية والمعنى الذي تشير إليه وفق الوعي السيميائي من دون الوقوف عند معنىً واحد نزعم أنه الحقيقة الوحيدة أو حتى عنوانها، وإنما علينا التمهر في مسايرة الإشارة والاجتهاد في الاقتراح لعلنا نظفر بمقبولية مسوغة في شأن معنانا الذي نشاء. وبه فـ«القصيدة» التي هي في نص الطائي وجود ميتا- شعري، ذات كينونة عجائبية لهويتها الهاتكة تخوم المنطق والمبددة سيادة الحدود وحرمتها، إنها وجود باذخ الحيوية تمثلاً لهويته الجديدة التي شاءها له أبو تمام فوضعه موضع الخلق الجديد جامعاً خصوصية الإنس والجن في آنٍ معاً: (إنسية وحشية) على أن المعنى المنبجس من العلامتين مفرط في تفلته وروغانه من حيث قدرته العجيبة على تضليل وعي المتلقي بعدم الحسم في المراد: أهي إنسية من الإنس؟ أم من الأُنس؟ وكلاهما صحيحٌ ومتجذرٌ في مقبوليته، كما يتفاقم التضليل المدلولي للعلامة الثانية في التساؤل: أهي وحشية من الوحش (جمعها: وحوش) أي أن القصيدة تجوز البلاد وتجوب الآفاق كما تجوب الوحوش بقدرتها الفائقة، أم من نفورها وعدم القدرة على صيدها والإمساك بها؟ أم من إعجازها وغرابتها؛ إذْ يقع العجب منها حال ورودها آذان السامعين لما فيها من الخلق والجمال والفتنة؟

لكأني بك الآن تقول بصحة هذا أو خطأ ذاك!! وهذا حقك الذي لا أنازعك فيه، لكنه من الحق أيضاً لفت انتباهك إلى جواز أي من هذه الإشارات المعنوية

جميعاً دون زعمٍ بحسم الحقيقة لواحد منها من دون الآخرى؛ فالنص يغري بها زمرةً وفرادى، ويتقاطبها عبر بنية التقابل التي تمثل عمدته ومرتكزه الرئيسين. لكن الأهم من ذلك كله أن تعي حال هدوئك واستقرارك على رأي، أن مقصدية الخطاب التمامي هي انتزاعك من براثنك العقلية والمنطقية ليهيم بك في غواية المتخيل العجائبي مطلقاً العنان لتمثل فرادة القصيدة التمامية واستيعاب بذخ حيويتها عبر قدرته المبهرة على أسطرة النص في كلمتين متقابلتين تتقاطبان وتتكاملان في آنٍ معلنةً عن الهوية الديناميكية لنص أبي تمام الإنسي/ الجني، والمؤنس/ الموحش، والحركي/ الساكن في وقتٍ واحدٍ؛ كأنها فرس امرئ القيس (مفر/ مكر، مقبل/ مدبرمعاً).

في معية هذه الحيوية التمامية، يجدر بنا الاستوثاق من نسقيتها في وعي حبيبٍ بماهية القصيدة وبهويتها معاً، وذلك برصد تجاوزه الومضة العارضة إلى الإصرار عن عمدٍ على تمكين الوعي بهذه الخصيصة الحيوية عبر العديد من نصوصه الشعرية. هكذا يفسر شعر الطائي بعضُه بعضاً. يقول عن قصيدته في نصٍ آخر:

نظمتُ له عِقْداً من الشعرِ تنضبُ الـ ... ـبحارُ وما داناه من حَلْيها عِقْدُ
تسيرُ مسيرَ الشمسِ مُطَّرَفَاتُها ... وما السيرُ منها لا العنيقُ ولا الوخْدُ
تروحُ وتغدو، بل، يُراحُ ويُغتدى ... بها وهي حيرى لا تروح ولا تغدو
تقطَّعُ آفاقَ البلادِ سوابقاً ... وما ابتلَّ منها لا عِذارٌ ولا خدُّ

وقوله في قصيدة أخرى:

وسيارةٍ في الأرضِ ليس بنازحٍ ... على وخدها حزْنٌ سحيقٌ ولا سهبُ
تذرُّ ذرورَ الشمسِ في كلِّ بلدةٍ ... وتمضي جموحاً ما يُردُّ لها غرْبُ

غير أنه من فقه مقصدية الخطاب وفقه حيوية نصه، أن نعي بعمقٍ الأمثولة الجمالية التي يطرحها أبو تمام لهوية النص الحيوي وتحييثه؛ إذْ إنَّ الحيوية

المتجلية في الحركة الكثيفة والمسير الكوكبي، تستمد ألقها وتألقها من التحييث الجمالي الذي تنبثق منه وينبجس عنها في آنٍ. فالقصيدة المؤنسة الموحشة (ينبوعها خضل) أي مبتلة، وحليها حلي الهدي؛ أي العروس المكتملة الأنوثة والزخرفة والجمال؛ فيما هي قوية بنسجها الموضون في إحكامه سبكاً وحبكاً. من هنا حازت المعاني سمة البكارة؛ أي الفرادة في الخلق على غير مثالٍ سابقٍ: (أما المعاني فهي أبكارٌ إذا نُصت) أي في حالة تمام صنعتها وكمال فتنتها؛ إذْ إن التنصيص المراد فحواه ظهورها بسبك التراكيب وارتفاعها على الأعراف المعهودة والقساطيس المستقرة في الذاكرة العامة للغة ومتكلميها. على أنه ليس من نافلة القول التنبه إلى أن فحوى الحيوية التي هي صميم المراد من قصد الخطاب، القدرة الفائقة للقصيدة التمامية على الغواية والنفاذ بما تحمله من معانٍ ورؤى، وبما تنفثه من فتنةٍ وجمال، وبما تملكه من سلطةٍ وتسلطٍ على مخيلة المتلقي فتبسط سلطانها عليه تروده وتقوده حيث تشاء. وبه فالحركة ليست سديميةً، والحيوية ليست عبثاً؛ وإنما هي مفاتن القصيدة ومعطياتها الغزلية التي تتسلل بها إلينا وتسحر بها ألبابنا بطاقتها المذهلة على الغواية والجمال كما في قول حبيبٍ عنها:

زهراءُ أحلى في الفؤادِ من المُنَى ... وألذُّ من ريقِ الأحبةِ في الفمِ

وأمَّا هذا البيت الأخير الذي شئناه ختاماً لمقالتنا حول حيوية النص التمامي، فلك فيه أن تتمثله جمالياً وحيوياً وفق طاقتك في الخلق والاشتهاء.

(٩)

(أبو تمام وإشكالية الغموض)

لم يكن السؤال الذي وجهه أبو سعيد الضرير أو أبو العميثل أو كلاهما معاً لأبي تمام في معرض احتفالٍ بجائزةٍ في مجلس عبد الله بن طاهر، عبورَ عارضٍ عَجِلٍ رغب في تبكيته والتعالي عليه في بلاط السلطة وحضرة حواريها أيام العباسيين، ولكنه كان – في غوره السحيق- عَرَضَاً مزمناً كاشفاً عن علةٍ عضالٍ تضرب بأطنابها في مفاصل الكيان المعرفي والثقافي العربيين؛ ذلك أنَّ السائل شاء أن ينال من أبي تمام بعد أن فرغ من قصيدته التي توسَّل بها إلى جائزة الأمير، فبادره مبكتاً: «يا أبا تمام لِمَ لا تقول من الشعر ما يُفهم؟!» فما كان من حبيبٍ بن أوس الطائي، وقد أدرك مغزى السؤال وسوء الطوية، إلَّا أن بادره بإجابةٍ كاشفةٍ فاضحةٍ؛ متسائلاً: «وأنت لِمَ لا تفهم من الشعر ما يُقال؟!»

ولئن كان حبيبٌ قد اشتفى من وخز الاغتياظ المفاجئ؛ إذْ ردَّ صاعاً بصاعٍ أو صاعين في مجلس الحفل، فإنَّ الأهم من ذلك والأخطر أثراً، هو ما فجَّره الموقف العارض من إشكالية الإبداع والتلقي في مستقر الأعراف العربية زمن حبيب وما قبله وما بعده. هذا عينه تحديداً هو مربط الفرس ولبُّ الرهان في مطارحة هذه الأطاريح التمامية في شأن إشكالية الغموض وعلاقتها بالنص الشعري القديم.

من هذه الحافة، يمكننا أنْ نراود حبيباً عن عقله؛ رغبةً أصيلةً منَّا في كشف مطاوي رؤيته واستلهام طموح أطاريحه في حومة الجدل اللجب الذي هيمن على المخيال الجمالي والثقافي العربيين زمن أبي تمام وما بعده. وبه نتوسل إلى إضاءة بعضٍ من العتمات التمامية عبر الاحتكاك النقدي ببعض نصوصه التي نبدؤها

بقوله:

إليـك أرحنـا عـازب الشـعر بعـدما   **تمهَّلَ في روضِ المعـاني العجائـبِ**
غرائــبُ لاقــتْ في فنائِــك أنسَــها   **من المجدِ فهي الآن غيـرُ غرائـبِ**
ولو كان يفنى الشِّعْرُ أفناه مـا قـرتْ   **حياضُك منه في العصورِ الذواهبِ**
ولكنـه صـوبُ العقـولِ إذا انجلـتْ   **سـحائبُ منـه أُعْقِبَـتْ بسـحائبِ**

ثمة إشارةٌ مقاميةٌ أوسياقيةٌ تستوجب البوح بها علَّها تُعين في تفعيـل الـنص التمامي وتنشيط معناه الذي هو مأربُنا من المطارحة النقديـة؛ ذلـك أنَّ نـص أبـي تمام؛ هذا الذي بين أيدينا، أتى في ختام قصيدةٍ طويلةٍ مـدح بهـا حبيـبٌ أبـا دلـفٍ القاسم بن عيسى العجلي، ومطلعُها قوله:

علــى مثلِهــا مِــن أربــعٍ وملاعــبِ   **أُذيلتْ مصوناتُ الدموعِ السـواكبِ**

وإزاء وعينا بالتيمة المقامية السالفة، نرغب في لفت الانتباه إلى جدلية المدح والشعر في النص. فلئن كان حبيبٌ يمدح أبا دلفٍ شعراً، فهو يمدح شعره أيضـاً في خطابه أبا دلفٍ؛ أي أنَّ خطاب المدح تحوَّر عـن كامـل ذات الممـدوح كمـا هـو الشأن المستقر في خطاب المدح العربي، إلى إشـراك ذات المـادح في المـدح عبـر تسليط الضوء على الشعر الذي هو مادحٌ ممدوحٌ في آنٍ. وهذا كـلام مفـاده تحـول النص عن الشعر إلى الميتا- شعر؛ أي تكلُّمُ الشعرِ كلامَه الفارق عن ماهيته، وعـن هويته المائزة له تمَّامياًّ من أغياره الشعرية الأخرى.

في هذا الصدد، يجدر بنا أنْ نطارح النص معناه أملاً في حيـازة قسـط كبيـر من مسافة التوجه إليه لا حيازة المعنى ذاته في تمامه وإطلاقه؛ إذْ هذا مرامٌ لا سبيل إليه البتةَ في وعي النقد الحديث ومظانه التأويلية تحديـداً. مـن هنـا نقـنص المـائز الأهم في المعنى وهو «هوية الشعر التمامي»؛ تلك الهوية المتبلورة في سمة رئيسـة هي: «الغموض». فشعر أبي تمام «عازبٌ» أي بعيدٌ قصيٌّ ولـيس عرضـاً ميسـوراً. إنَّه ذلك الوجود الإبداعي الذي تكوَّن خلقاً جمالياً مدهشاً على مهلٍ وفي تؤدةٍ وأناةٍ؛

من حيث حلَّ في «روض المعاني العجائب». هذا التركيب هو مناط انطلاق الرؤية والمعنى من حيث قدرتُه الفذةُ على تعرية فلسفة الخلق الشعري عند حبيبٍ الـذي يعمد عن قصدٍ مقصودٍ لذاته ولغيـره، إلى تمكـين آلـة الفكـر ومنحهـا المسـؤولية المطلقة عن الخلق الشعري وامتيازه من المعهود الجمعي العـام والمهـيمن عـلى الذائقة الجمالية العربية. فالطاقة المجازية في «روض المعـاني العجائـب» مفادُهـا الإشارة الكثيفة إلى احتدام الطاقة الجمالية في النص التمامي وارتكـازه بقـوة عـلى التشكيلات الاستعارية البعيدة التي تصدم استقرار وعـي المتلقـي العربـي، وتهـزُّ كِيانه بالدهشة والمفاجأة كما في «ماء الملام» الشهيرة وغيرها كثير. وبـه ينكشـف المستور عبر تحول «العجائب» في البيت الأول إلى «غرائب» في البيت الثـاني. عـلى أنَّه من حكمة التأويل أن نفقه أنَّ قصدية الغرابة هنا، لا تزعم الانبهام، ولا تتـوخى الغَلْقَ؛ وإنَّما ترود الفرادة، وتتمـاهى معهـا؛ رغبـة أكيـدةً في التمـايز مـن الآخـر، والإعلان المبهر عن حضور الذات التمامية وتفوقها على من سواها؛ بمـا في ذلـك تفوقها على الشعراء المنافسين، وعلى الممدوح المتجه إليه الخطـاب ذاتـه توهمـاً؛ فيما هو في جوهره، خطابٌ منفتحٌ على مطلق الإنسان، ومطلقـي الزمـان والمكـان معاً.

على أنَّه من المهم، وعيُنا بإصرار أبي تمام على مقولة التمـايز والمغـايرة مـن الآخر. وهذا شأنٌ عالق بالشعر وبالممدوح معاً. فالقصائد الغرائـب، أو إن شـئتَ قلتَ: المعاني الغرائب، تأنسُ في فناء الممـدوح المكـافئ لهـا قيمـةً ورتبـةً، وعيـاً وذائقةً؛ فتنفك غرابتُها، وينحـل غموضـها عـلى ذائقـة المتلقـي المتفـرد في فهمـه ووعيـه؛ وبـه «فهـي الآن غيـر غرائـب»؛ لأنهـا صـادفت مقصـودها مـن الأكفـاء المتميزين في الإدراك والوعي؛ فكأنه قصدُ عبارةِ شيخنا الكبير أبي عثمان الجاحظ حين قال في شأن الإبداع والتلقي: «واعلم أنَّ مدار الفضلِ عـلى الاثنـين معـاً» مـن دون أن نغفل في ذلك كلِّه عن فتنة «المجـد» في الـنص التَمـامي الـذي هـو غوايـة المادح والممدوح في آنٍ.

من حافةٍ تأويليةٍ أخرى، ندرك قدرة حبيبٍ وجرأتـه عـلى تماديـه في تحـوير الخطاب من الممدوح الذي يضفره ضفراً خفياً، إلى التكلُّمِ عن ما يمكن وسمه بـ: «نظرية الخلق الشعري» في الـوعي التمـامي؛ إذْ يعمـد إلى تبئيـر خصيصـة الخلـق الشعري عبر فيوضاته المتجددة من غير فناءٍ أو انتهاءٍ: «ولو كـان يفنـى الشـعر... ولكنه صوب العقـول...» ولـك أن تنظـر وأن تمعـن في النظـر في قولـه: «صـوب العقول» لا لتقف على فتنة المتخيل الاستعاري في التركيب، ولكن لتستمسك بلُبِّ الفلسفة التمامية في إبداع الشعر من رياض الفكـر وحـدائق المعرفـة؛ فكأنَّـه شـاء الدعوة إلى تبديد وهم العاطفة، وخلابة المشاعر إلى حيث رصـانة العقـل، ورزانـة الرأي العجيب البعيد. وهذا عينه، بقضِّه وقضيضِه، هو جـوهر الغمـوض في شـعر حبيب وحيثيتُـه الدامغـة؛ حيثيـةٌ ذات مرجعيـةٍ حاكمـةٍ، وفلسـفة ناجعـة في خلـق التوجه، وضبط الأداء عن قصدٍ ودربة ورويَّةٍ. لذا لنا أن نفهم؛ بلـه لـزامٌ علينـا، أنَّ غموض شعر أبي تمام ليس ناجماً عن عجزٍأو قصورٍ في موهبةٍ، ولكنَّه يتـأتى عمـداً عن عصارة فكرٍ، وخلاصة نظريةٍ قررت معارضة الراهن ومعاركته بالسير عكسـه، وكسر شراسة تياره؛ لتعبِّدَ لنفسها سُبُلَها المنمازة من الشبيه والبعيدة من المثيلات المطبقات على الذاكرة الجمالية العربية فيما عُرف بـ «عمود الشعر».

من هنا يطيب لنا الإشارةُ إلى خصيصـة التـواتر في شـعر حبيـبٍ، وإلحاحـه الكبير على غرابـة قصـيدته إلحـاحَ صـاحبِ الفكـرِ ومبـدعِ النظريـة عـلى كشـفها وإيصالها إلى جمهوره من المتلقين عامتهم وخاصـتهم؛ لتمكـين الاعتقـاد لـديهم، وغوايتهم بالاقتناع والممارسة. لذا نسوق بعضاً من هـذا التـواتر عبـر النصـوص التمامية الآتية:

قوله:

احفظ وسائلَ شعرٍ فيـك مـا ذهبـتْ ... خواطـفُ البـرقِ إلّا دون مـا ذهبـا

يغـــدون مغتربـــاتٍ في الـــبلادِ فـــما ... يـــزلن يؤنســـن في الآفـــاقِ مغتربـــا

وقوله:

غريبــةٌ تــؤنسُ الآدابُ وحشــتَها		فــما تحــلُّ علــى قــومٍ فترتحــلُ

وقوله:

خذها مغربةً في الأرضِ آنسةً		بكــلِّ فهــمٍ غريــبٍ حــين تغتــربُ
مــن كــلِّ قافيــةٍ فيهــا إذا اجتنيــتْ		من كلِّ ما يجتنيه المـدنفُ الوصـبُ
الجــدُّ الهــزلُ في توشــيعِ لحمتهــا		والنبلُ والسخفُ والأشجانُ والطربُ

أمَا وقد ثَبُتَ التواترُ على نحو مشيئتنا له وغايتنا منـه، فلنـا أن نلفـت نظـرك الكريم إلى ما ورد في البيت الأخير في النص الأخير لحبيبٍ؛ حيث الجمع الكثيـف بين الأضداد في أزواج ثلاث في بيت واحـد: الجـد X الهـزل، النبـل X السـخف، الأشجان X الطرب؛ آملين منك تجاوز خلابة البديع الكثيف في البيت إلى قـدرتك الفطنة على تقري قوله«توشيع لحمتها»؛ إذ هو بيت القصيد في الـنص؛ نظـراً لدقـة الوعي بمراد التركيب مـن غوايـة أبـي تمـام بزخرفـة الـنص والتفـنن فيـه في أدق تفاصيله وألطفها؛ مـن حيـث إن التوشـيع هـو كثـرة الألـوان وتعـدد الطرائـق في الثوب/ النص في تضاعيفه وثناياه الخفية. إنـه الافتتـان التمـامي بالبعيـد القصـي مسافةً، القاسي فهماً على العادي من الألباب والمعياري من العقول.

...وبعد، فإنَّنا نبادر في الختام بطـرح التسـاؤل عـن علـة الغمـوض في نـص حبيبٍ؟ وعن مائزه وغايته؟ ولعلَّه يُظنُ يسراً من القول أن نقول: إنَّ علة الغمـوض هي غرابة الألفـاظ، أو الصـور، أو بعـد المعـاني وتعاظلهـا...أوغيرهـا مـن هـذه المتعلقات بالبنية اللغوية أو الدلالية الناجمة عنها، ولعلَّنـا نشـاؤك المفاجـأة بنفـي ذلك كله أو بعضه؛ لنراودك عن وعيك المعهود من أسباب الغموض إلى عللٍ أُخر أهمها الآتي:

الأولى: علةٌ تتعلق بالمفصل التاريخي وسياقاته المغايرة التي وجـد فيهـا أبـو تمام، ونجم من بين براثنها؛ بما في ذلـك انفتـاح الـوعي والمخيـال والثقافـة عـلى روافد وافدة من الآخر اليوناني أو الروماني عبر فعل الترجمة ومـا أحدثـه ذلـك مـن

رجات عنيفة للقار والثابت في شأن عمود الشعر.

الثانية: علةٌ تتكئ على رغبةٍ عنيفة في نقد نظرية البيان ونقض أركانها التليدة وبخاصة عمودها الرئيس وهو: «الوضوح» والانكشاف التام للمعنى استجابة قديمة لشرائط الشفاهة والارتجال. أمَا وقدْ طرأ طارئٌ مقتحماً الحصون وغازياً القلاع المكينة؛ فقد وجب تبدل الاستجابة وتقنين سبيلٍ أخرى مغايرةٍ للشبيه القائم في تسلطه وسلطانه.

الثالثة: علة تتعلق بكنه الشعر ماهيةً وهويةً، أو وجوداً وغايةً، من حيث إنَّ النص التمامي بوهجه الحداثي، قد شاء لنفسه أن يتمرد على محدودية خطاب المدح وقصرها على الممدوح أياً كان؛ وإنَّما رغب بعنفٍ في فتح الخطاب على مطلق الوجود إنساناً، وزماناً، ومكاناً. إنَّها حمى الشغف بالحضور وبالديمومة التي تتجاوز المناسبة وتتخطى المقام إلى ما تشاء لذاتها من أفضية غير محدودة في أفق الحياة.

الرابعة: علة تتعلق بالصناعة الشعرية وفتنة التفنن فيها؛ مذْ بدأها بشار بن برد على استحياء؛ مروراً بمسلم بن الوليد، وأبي نواس...وصولاً إلى إمامة أبي تمام وريادته، وما للإمامة الجمالية والريادة الشعرية من غواية وإدمان يحملان على الإسراف والتبذير في خلق الجديد المدهش والغامض العجيب. إن شأن الحداثة بوصفها تياراً أو مذهباً غزا الحياة العربية وخلخل ثوابتها، كان ناجعاً في تقصد الغموض أو استساغة وجوده في النص للنأي به عن سلطة العمود ومقاومة تمترسه في الذاكرة الجمعية العربية.

الخامسة: علة تنبجس من ذات حبيبٍ خلقاً وتكويناً وحساسيةً؛ من حيث مشيئتُه كسر ناموس المدح وشرائطه القديمة التي تلزم بانسحاق المادح في مقام الممدوح؛ ليغدو الوجود التمامي الجديد فتحاً في هذا المسار، مسار تحرر النص ومبدعه من محدودية المقام المدحي إلى فسحة الخلود في دنيا الإنسان بمُثُلِه التمامية التي زعمها، وبشرائطه هو التي ارتضاها لذاته ولنصه؛ وفق مراده،

وحسب رؤاه القشيبة وجوداً وجمالاً.

هذه عللٌ خمسٌ قفـزت إلى مخيالنـا النقـديِّ، قـد نصـيب فيهـا كلِّهـا، أو في بعضها، كما لك أن تقبلها منَّا أو أن تتمرد عليها وعلينا فتردهـا...هـذا كلُّـه حقُّـك المملوك لك الذي لا نماريك فيه، لكنَّ الآكد أنَّنا اجتهدنا ما وسعنا الاجتهـاد، أنْ نتأول نصَّ حبيبٍ وفقَ الطاقةِ، والإمكـانِ، والمقـامِ، وهـو مـا لا سـبيل إلى ردِّه أو نكرانه بالجحود؛ على أملٍ بتجدد صحبة حبيبٍ في مقالٍ آخر.

١٠

(أ)

(في الوعي بالغرابة وشعريتها)

يمثل هذا الوميضُ النقديُّ القصير الكثيف؛ استجابةً لتداولية المقام،محاولةً لإنجاز وصفٍ خالصٍ لفعل الوعي بظاهرة الغرابة ومآلاتها الشعرية؛ إذْ إنَّ الوعي يشكِّل مبداً ضرورياً للمعرفة من حيث كونُه خبرةً مؤسِّسةً لها ومؤسَّسةً بها في آنٍ؛ ذلك أن الوعي يعمد إلى صهر الذات بالموضوع ويأبى انفكاكهما مكوِّناً إطاراً معرفياً ذا طابعٍ كليٍّ وشموليٍّ موحِّدٍ يُعرفُ بـ «الجشتالت» في الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجية).

في هذا المنعطف تحديداً، تتأتى أهمية إدراك علاقة الوعي بالقصد؛ ذلك أن شأن الامتياز الفارق للوعي، هو أنه لا يكون خالصاً أو محايداً أو مجرداً؛ وإنما يشاء إنجاز معرفةٍ بالشيء الذي يتغيا وعيه والإحاطة به؛ سواء أكانت المعرفة كاملةً أم شائهةً. من هنا ينصب الوعي في إجرائه القصدي على الظاهرة فيشتبك معها في سياق يشكله ويشكلها معاً واضعاً إياها في حالة حضور شفافٍ يتسم بالحيوية والديمومة. ولعل هذا – على نحوٍ ما – ضرب من ضروب الفهم لمقولة هوسرل ذات السلطة والسطوة في الفلسفة الظاهراتية: « كل وعيٍ هو وعيٌ بشيءٍ ما».

يتأسس على ما سلف، استخلاصٌ مؤداه أن الغرابة بوصفها مصطلحاً، تتجلى متعددة الأبعاد، مركبة المعنى، ومختلفة المدلولات والتصورات...ولقد أنجز شاكر عبد الحميد في مؤلفه القيم (الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب) كثير

تصورات لرؤى فلسفية متنوعة ومختلفة تفضي في مآل أمرها إلى تأكيد مغزى التعدد والتعقد والتباين. ومن هذه الأطاريح اللافتة في شأن الغرابة، ما ذهب إليه فرويد من الإشارة إلى تصور الغرابة على أنها« تلك المشاعر الخاصة تجاه شيءٍ معين... (هي) ظهور غير المألوف في سياق مألوف...تحول المألوف إلى غير مألوف ومن ثم غريبٍ.»...وعند فالتر بنيامين، تنشأ «الغرابة عن ذلك التراكب الذي يحدث بين القديم من الأفكار والصور والمباني وبين الجديد منها؛ فيتعايشان معاً على نحوٍ غريب يجمع بين المألوف وغير المألوف في سياقٍ واحد.» -(راجع بشأن تفصيل الرؤى والأطاريح والنصوص المقبوسة، شاكر عبد الحميد في مرجعه المشار إليه آنفاً)

وبغض النظر عن حشدٍ ثرٍّ من الأقوال التي يضيق مضيقنا الحرج بها هنا؛ فإن ما يهيمن على وعينا في هذا الحيز، هو الوحي بافتراق الغرابة وشعريتها عمَّا قد يتوهمه بعضٌ من القوم فيربط بينها وبين الألفاظ الغريبة التي قد يُطلق عليها توصيفات مثل: النادر، الحوشي، الغريب، المهجور...وأمثلة ذلك في شعرنا العربي كثيرة ومشهورة حسبك وحسبنا منها الإشارة إلى بعض ما ورد في معلقة امرئ القيس كقوله: السجنجل (المرآة)، المتعثكل (وهو قنوان النخلة)، مستشزرات (مرتفعات)...فهذا النوع مما يمكن وسمه بالغرابة اللغوية يتيسر حل عقدها بمباشرة علاقتنا بمدلولات المعجم، وهي دوال قد لا تسهم كثيراً في ألق الشعرية وتمام رونقها وبهائها، بلها على النقيض؛ إذ تقف عائقاً في وجهها، وتبعث على القلق والاحتيار والاعتياص، بله الإعراض والنفور والهجر للنص وشعريته. أمَّا غرابتنا التي نحن بصدد تحييث شعريتها والكشف عن مآلاتها ومقاصدها الجلالية والجمالية، فهي تلك التي تنشأ عن فعل «التراكب» بين نقيضين لا يأتلفان في سياقٍ واحد في نواميس المنطق ودنيا العقول وأفق القواعد والحدود؛ لكنها بفعل الخطاب الشعري الذي ينقلها من حالٍ إلى حالٍ مضفياً عليها كيمياءه التحولية وقدراته الباذخة في الخلق والجمال والجلال، يتولد المعني الغريب، أو

إن شئتَ قلتَ: يتولد المعنى من رحم الغرابة مشعرناً وقد زالت عنه عجمة الغرابة حين التروي في فهمه وتذوق فرادته ولثم أكناهه الغائرة وأطماره البعيدة والمتوارية...من هنا تنبثق الشعرية من الجميل الناجم عن غائية حسيةٍ ذات انسجام وانتظام ورونقٍ، وبين الجليل العالق بالهيبة والمعاني العقلية التي تملك ملكة الاقتحام وجرأة غزو العقول والحفر في الذاكرة مستقرةً مستدامةً برغم عوادي الزمن وغيره.

ولما كان الأمر جلياً، أو نحن نخاله الآن مجلواً ناصعاً، فإننا نحسب واثقين، أنه قد آن تدعيم المقال بالمثال التطبيقي لكشف الانبهام وإماطة الغمة.والحق الذي نتوهمه حقاً، أن أية عملية جرد وتنضيد استقرائيين لنصوص الشعر العربي، تفضي إلى عديد من الأمثلة نكتفي هنا بالإشارة إلى الآتي:

1- قال أمل دنقل في قصيدته (كلمات سبارتكوس الأخيرة):

المجدُ للشيطانِ.. معبود الرياحِ

من قال«لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علَّم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا» فلم يمت

وظل روحاً أبدية الألم.

٢- قال أبو الطيب في مدح كافور الإخشيدي:

تفضحُ الشمسَ إذا ذرَّتِ الشمـ ... ـسُ بشمسٍ منيرةٍ سوداءِ

٣- قال أبو الطيب في مدح سيف الدولة:

نهبتَ من الأعمارِ ما لو حويته ... لهنِّئَتِ الدنيا بأنك خالدُ

فأنت حسامُ الملكِ واللهُ ضاربُ ... وأنتَ لواءُ الدينِ واللهُ عاقدُ

أما وقد مرَّت بك الأمثلة الثلاثة السالفة، فـإن كـان لنـا عليـك دلال – ونحـن نطمع– فلك أن تعزم على أنجاز اتئادٍ حميدٍ وجميلٍ إزاء «المجـد للشـيطان» لتـدرك كيف أن فعل التشعير عبر تقنية الغرابة بالتراكبً بين متنافرين مستقرين في الـذاكرة الجمعية (لعنة الشيطان/ مجد الإنسان) قد فعل فعلته وآتـى أُكلـه ليبـزغ خطـاب الرفض واحتدام الثورة سائغاً يتشظى؛ فتقبلـه الذائقـة الشـعرية متجـاوزة محـاذير الفقه ومعيارية العـرف، ومـداليل المعـاجم؛ إلى حيـث معـارج التخييـل وشـهوة التحرر، وشبق الحرية وغواية سحرها... ثم أنت قد تشاء تمديد الرؤية إلى شـمس أبي الطيب السوداء متعجباً مأخوذاً في بـادئ وعيـك وصـدر ذائقتـك قـائلاً: أنـى للشمس البادهة بنورها وبياضها على الكون كله أن تكون سوداء؟!! لكنك بالروية والعمق ستعلم كيمياء الْمُتَنَبِّي التشعيرية والتحويلية التي قلبت الموازين رأساً على عقبٍ مغتنمةً في عبقرية فذةٍ، حرج المقام اللـوني في سـواد كـافور العبـد الخصـي بقبحه ووضاعته في الوعي العام، لتجعل منه معطىً مدحياً يشع نوراً وضاءً ويكفل للأسود المستكره والمذموم، وضاءةً ذات سحرٍ وغوايةٍ نافذين إلى ألباب العقـول وسويداء القلوب تفتن جمالاً وجلالاً...وما هـذا كلـه إلا مـن بـراثن الغرابـة التـي تصنع الدهشة وتنجز الصدمة... لكنها مع فعل الذائقة والدربة، تنحـل إلى سـلافٍ معتقة من أريـج المعـاني الذهبيـة التـي لا يقـدر عـلى سـبكها وحبكهـا إلا صـاغة الشعراء.

(ب)

(في شعرية الغرابة)

لم تكن عبارة بودلير الشهيرة: «الجميلُ غريبٌ دائماً» عبثاً، ولا فائضَ معنىً يتم استهلاكُه جزافاً، وإنما كانت كشفاً مائزاً عن واحد من معالم الشعرية التي ينماز بها الشعر الحقيقي الأصيل من غيره. ولئن كان للعبارة السالفة زخم نقدي وقيمة معيارية من حيث هي نتاجٌ فرنسي ذو مرجعية أوربية لها صولجانها وسطوتها في الرسوخ المعياري للمقايسة الجمالية للشعر، فإن الذائقة الشعرية العربية مذْ دهرٍ تليدٍ ،لم تكن غفلاً عن هذا القسطاس الجمالي بأُطُره وحدوده وفحواه ومغزاه؛ كما يتجلى بداهةً في قول ابي الطيب:

وهكذا كنتُ في أهلي وفي وطني إنَّ النفيسَ غريبٌ حيثما كانَا

غير أن السؤال البدهي هو: ما سرُّ شعرية الغرابة؟ أين تكمن؟ ولعله معلومٌ القول: إن واحداً من عناصر الإبداع الشعري الذي يُعَلِّمُ في الذاكرة ويختط سبيله إلى الخلود، هو مفاجأة الوعي الاعتيادي المستدام على وتيرة معينة بمعيارٍ ثابتٍ عبر فعل الإدهاش والصدمة والمباغتة... إنها عملية كسر وتحطيم لأفق توقع القارئ الذي تعود على نسقٍ مكرورٍ ورتابةٍ غثةٍ ممجوجةٍ؛ إذْ « كلُّ شيءٍ غثٌّ إذا عادَ» كما يقول حبيب بن أوس الطائي (أبو تمام)؛ ذلك أنه معلومٌ ضرورةً أن الشعر في حافةٍ من حافاته، هو عملية حفرٍ وخلقٍ وتعبيدٍ وفعل إضافةٍ حقيقيةٍ وعمل ابتكارٍ واكتشافٍ وتسنين للرؤى والخلال والفضائل والمعاني التي تُكْسِبُ المجدَ بما لها من جدةٍ وتوهجٍ وغوايةٍ وسطوةٍ في النفاذ والمكث في النفس الإنسانية التي تعشق الجديد وتسرف في البحث عنه والإقامة في حضرته. ولقد أشار شيخ الغرابة الشعرية العربية أبو تمام الطائي إلى كثير كثيف من هذا كله في

قوله:

ولولا خـلالٌ سـنَّها الشـعرُ مـا درى　　　بغاةُ النَّدى من أين تُـؤتى المكـارمُ

لذلك كله، ولغيره مما لا مقام لذكره لضـيق الفضـاء، كانـت الـنفس الشـعرية الخلاقة تواقةً إلى مفارقة المعاني المطروحة في الطرقات التي يعرفها العامـة وهـي من محصولهم وذخيرتهم، إلى حيث فلق الاصطفاء وفتنة الانتخاب وألـق التخيـر على رويَّةٍ وفي مهلٍ وتؤدةٍ؛ أملاً في حيازة الغريب المدهش والبعيـد العجيـب؛ إذْ – كما قال أرسطو– إنما العجيبات تكون من البعيـدات، ومـا يمـنح العجـب يمـنح اللذة. وبه ندرك غير غافلين، لوعة الشعراء في البحث عـن الجديـد مـذ الجاهليـة مُعْلَنَةً في زفرة عنترة المطلعية في صدر المعلقة:

هــل غــادر الشــعراءُ مــن متــردم　　　أم هـل عرفـت الـدار بعـد تـوهمِ

والشأن هذا، فضاءٌ شاسعٌ لا نبتغي الاستسلام لغوايته والانـزلاق إلى متاهاتـه؛ فحسبنا منه الإشارة السالفة من غير افتئاتٍ ولا خللٍ؛ إنما الشـأن – كـل الشـأن– العكوف على أمر الغرابة واستدرار شعريتها وعيـاً وفقهـاً وإدراكـاً ومعرفـةً لأجـل مكافحة الذائقة العابرة للشعر؛ تلك التـي تسـكن ذاكـرة العـوام والتقليـديين مـن الدارسين والأدباء؛ من حيـثُ هـي ذائقـة تـأبى الغرابـة، وتمـجُّ الفـرادة، وتكـره المدهش، وتأنف مـن الأبـيِّ المسـتلزِم تـؤدة الفهـم، وكلفـة المثـابرة، وضـريبة الغموض؛ لأنها تعودت الاستهلاك السريع، واعتـادت الانكشـاف والجهـر؛ فـلا صبر لها على الحفر، ولا سبيل لها إلى الكشف والبناء للمعاني المتواريـة والغريبـة، ولا قدرة لديها على لثم كنهها والإمساك بفرائدها ولآلئها...وذلك كلُّـه لـيس مـن الشعر ولا من فهم الشعر في شيءٍ. من هنا؛ فإن شعرية الغرابة تقتضي اسـتثنائيةً في التلقي؛ من حيثُ إن الفضل فيها راجـعٌ إلى المبـدع والمتلقـي معـاً؛ حتـى يـتجلى جوهرها، وتسفر عن مكنونها البـاذخ في شـعريته وإلا فـلا؛ أي فـلا شـعرية فاتنـة يدركها المتلقي العادي فيها، بل على العكس، تتجلى له عائقاً ممجوجـاً مسـتكرهاً ومرفوضاً موصوماً بالحوشية والهجنة والفحش أوالمصائب. ولئن رابك من أمرنا

هذا ريبٌ – ولا أظنك فأنت أهل دربةٍ وفضلٍ – فمني لك دعوةٌ لتأمل نص حبيب بن أوس الطائي في مقامٍ مدحيٍّ؛ إذْ يقول عن قصائده إلى ممدوحه:

وغرائبٌ تأتيكَ إلا أنها ... لصنيعك الحسنِ الجميلِ أقاربُ
نعمٌ إذا رُعيتْ بشكرٍ لم تزلْ ... نعماً، وإن لم ترعَ، فهي مصائبُ

وقوله:

إليك أرحنا عازب الشعر بعدما ... تمهل في روض المعاني العجائبِ
غرائبُ لاقت في فنائك أنسَها ... من المجدِ فهي الآن غيرُ غرائبِ
ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قرت ... حياضُك منه في العصورِ الذواهبِ
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلت ... سحائبٌ منه أُعقبت بسحائبِ

وقوله:

غريبةٌ تؤنس الآدابُ وحشتَها ... فما تحلُّ على قومٍ فترتحلُ

إنَّ الكنهَ الشعريَّ هنا متعلقٌ بفعل سبك المعاني الذهبية عبر صياغة الشعراء المهرة المفتونين بوعيهم الشعري والمتفننين في خلقه وحبكه وإخراجه مدهشاً لا يبتغي الصدق ولا يروم المحاججة بالحق أوسواه...فهذا كله ليس من متغياه في شيءٍ، وإنما يصبو إلى رجرجة الثابت، وتحطيم أطواد المعاني الراسيات في الأفق العام والنسق الحاكم والمنكشف للذاكرة الجمعية العابرة.

الفصل الثالث

(عَوْدَةٌ إِلَى أَبِي الطَّيِّبِ)

فاتحةُ الكلامِ

حقَّاً وربِّي! إنَّه لأمرٌ غريبٌ، بل هو العَجَبُ العُجَابُ! أن أغالب نفسي مـراراً، وأنازعُها تكراراً في أمر أبي الطيب الْمُتَنَبِّي وشأن مفارقته والاكتفاء بما حبَّرناه فيه، وهو ليس بقليل؛ إذْ لنا فيه مجلدٌ كبير نشرناه من قبلُ، فأغلبها حيناً، وأبـدو مزهـواً بانتصاري على افتتانها به؛ فتسكن في جنباتها بُرهةً من الزمن كأنها مُخَـدَّرةٌ قسـراً أو يسراً، لكنَّها لا تلبث أن تعاود الكرة مرةً تلوَ مرةٍ، تنـازعني عليـه، وتـراودني عنـه، وتغالبني فيه؛ فتغلبني غوايتُها به. وما أدراك ما شأوُ مراودتِها؟!، وما شأنُ غوايتِهـا في الافتتان بالْمُتَنَبِّي والتحبب إليه؟! فما هو إلَّا أنْ أراني فجاءةً بَهتُ، ثُمَّ وقعت في أسْره من جديدٍ من حيـث لا أدري، أو إن شـئتَ قلـتَ: مـن حيـث أدري! لكننـي أتعامى عن درايتي هـذه متعمـداً؛ رغبـةً منـي في المثـول بـين يديـه، والمكـث في حضرته، واستعذاب المُقام في فنائه؛ وكأنني أترجم عملياً فحوى مطلعه الشهير:

أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصـلُ أعجـبُ

وليت شعري! كيف لي بذلك البُرْءِ منه وهو من هـو فتنـةً ومغناطيسـيةً! ولقـد صدق فيه قول أديبنا الكبير مصطفى صادق الرافعي عن جـدارة واسـتحقاق حـين قال: «إن هذا الْمُتَنَبِّي لا يفرغ ولا ينتهي، فإن الإعجاب بشعره لا ينتهي ولا يفـرغ. وقد كان نفساً عظيمةً خلقها الله كما أراد. وخلق لها مادتها العظيمـة عـلى غيـر مـا أرادت؛ فكأنَّما جعلهـا بـذلك زمنـاً يمتـد في الـزمن.» ونحـن هنـا لا نسـوق لـك المعاذير أملاً في إغوائك به، أو إرشادك إليـه؛ ملتمسـين سـبل التحييـث، وطـرق المحاججة بالأدلة وبالبراهين، كلَّا. فأنت وهو معاً فوق ذلك المراد، وأعظم منـه قدراً، وأجلُّ قيمةً. وإنما نشاء لك دفع السأم الذي قد يعتريك من قِبَلِنا أو من قِبَـلِ شعره الذي نستحضره لك، ونضعه بين يديك؛ فرحين بمـا اصـطفيناه مـن عيـون

شوارده السائرات، ثُمَّ ندعوك إلى الإمعان في النظر فيه، ولثم فرائـده، والاسـتغراق في ملكوته التخييلي الذي يعرج بك إلى سماوات الإبداع النادر، والمثال الشفيف.

من هنا كانت العودة إليه استجابةً قسريةً لسلطانه علينا، ولغواية شعره التي لا انفكاك عنها، ولا عاصم منها. لقد عُدْنَا إليه عشر مراتٍ تباعاً في عشرة موضوعاتٍ مختلفةٍ؛ توخينا فيها عدم تكرار ما درسـناه عنـه في كتابنـا السـابق؛ حتـى لا نجتـرَّ أنفسنا، ولا نلوك ما أنفذناه مـن قبـلُ. مـن ثَـمَّ بـدأناها بفلسـفة الإنسـان الأعـلى، وختمناها بمدح الْمُتَنَبِّي وخطاب المُلْكِ والحبِّ، وبينهما أحاديث طوالٌ وقصـارٌ ذات أطـراف ووشـائج عـن شـمس الْمُتَنَبِّـي، ووصـفه رسـول الـروم، والرسـم بالكلمات، والجيش والطير، وحضرة الشيخ المهيب، ومائز الشعر مـن الحكمـة. لقد عمدنا في ذلك كلِّه أن نترجم واقعياً فلسفتنا في نقد النص الشعري وفـق بكـارة المعنى على الخاطر؛ مبتعدين قصداً وعمـداً عـن غثاثـة الرطانـة، وثرثـرة الـرؤى المستجلبة من الآخر المنبت عن شعر الْمُتَنَبِّـي، والغريـب عـن سـياقه التـاريخي والثقافي الحاكم كيفية نتاجه، وفحوى قصديته. ولئن كان لنا عندك بقيةُ رصيدٍ مـن ودٍّ يحتازُها ذوقك الراقي، فإنَّنا نستمهلك الحكـم عـلى التجربـة، ونتمنـى عليـك الأماني في ألَّا تصادر عليها أو على أبي الطيب من دون ملامستها من أغوارهـا نصَّـاً وروحاً، لغةً وأسلوباً، رؤيةً ومنهجاً؛ لعلَّ فرجةً من أملٍ تنفتح لك في جـدار النقـد العربيِّ السميك في تكلسه وفي تقليده الآخر عن عماوةٍ وضلالٍ.

(١)

(الْمُتَنَبِّي وفلسفةُ الإنْسانِ الأعْلى)

شاء الله تعالى أن يفوز كتابي:« فتنة التأويل: الْمُتَنَبِّي من النص إلى الخطـاب» بجائزة البابطين العالمية في نقد الشعر في دورتها السادسة عشـرة ٢٠١٧م. مـن ثَـمَّ حملني هذا الشأن الكبير على أن أعاود الكرةَ مـرةً أخـرى إلى أبـي الطيـب الْمُتَنَبِّـي أتقرَّاه على مهلٍ وأتأمله في كثير تؤدةٍ لأستصفي عصارته المعتقة ومائزه الـرئيس في كثافة باذخة يمليها المقام العاجل وتحتمها الضـرورة الملحـة؛ اسـتجابةً لحكمـة العرب البليغة القائلة:« لكلِّ مقامٍ مقالٌ».

ووعياً بهذا السياق وتماهياً معه، أسـتأذن القـارئ الكـريم في ألَّا أكتـب عـن كتابي الفائز المشار إليه سلفاً؛ إذْ لهذا مقام غيـر المقـام الـذي نحـن في حضـرته، وسياق يغاير سياقنا الحاكم في هذه البرهة الزمنيـة والمكانيـة المتاحـة لنـا؛ وإنمـا نستميحُه إِذْنَاً في الكتابة عن غاية الْمُتَنَبِّي أو عن بعض غايته التي وقعتْ منـه موقـعَ اليقين، واستولت عليه استيلاء الهوس والشغف والجنون، وهي غاية الإنسـان في علوِّه وسموِّه ورقيِّه وتحرره وتحضـره؛ فيمـا اُصْـطُلِحَ عليـه مـؤخراً بــ :«فلسـفة السوبر مان، أو الإنسان الأعلى».

يتأسس على ما قد سلف، أنَّ حديثنا عن مأرب الْمُتَنَبِّي؛ إنَّما هو حديثٌ عـن خطابه الذي شاءه أن يصل إلى الناس، مطلـق النـاس، أو الإنسـان، كـل الإنسـان؛ بصرف النظر عن تأطيرات الأزمنة والأمكنة، أو محـددات الهويـات والقوميـات والإثنيات... الخطاب هنا ظرف مطوي على المقولة، والرسالة، والمغـزى الـذي أراد له أبو الطيب أن يسكن الوجدان وأن يخـتلط بالخلايـا الإنسـانية غيـر منفـكٍ

عنها في ديمومة أبدية خالدة تمنح الإنسان إكسيره الذي يمدُّه بروح الحياة الأصيلة، الحياة الأنموذج التي ينبغي أن تكون بعيداً عن كل الإكراهات والمذلات والاستعبادات.

وإذا كان الخطاب غير قابلٍ للتعين؛ لأنَّه بنيةٌ مجردةٌ، فإنَّ له سلطةً مهيمنةً تعرض أثرها على كلِّ مفاصل التجربة من البدء إلى الختام. لقد كان الْمُتَنَبِّي مسكوناً بشيءٍ كبيرٍ، يحسُّه، ويتبينُ أثرَه، لكنَّه غير قادرٍ على تحديده وتأطيره وقولبته. إنَّه شيءٌ أكبر من المجد، ومن المناقب والمناصب، شيءٌ يتعلقُ بكينونته الإنسانية في عمقها وفي جوهر هويتها. وكان السؤال الدائم له من الناس: ما تبتغي؟ في كلِّ أزمنتِه، وفي كلِّ أمكنتِه، وهو لا يجد إجابة محددة، أو مقولة جامعة؛ فما يبتغيه أجلُّ من تسميات اللغة، الغايةُ أعظمُ من أنْ يحتويها مصطلحٌ قائمٌ على تصورٍ ومحتوى. يقول:

يقولون لي ما أنتَ في كلِّ بلدةٍ وما تبتغي؟ ما أبتغي جلَّ أنْ يُسمى

هذا الانبهام، أو تلك التعمية التي تتعلق بالغاية المتنبوية الكبيرة، هي نفسها ذلك الأمر العظيم الذي ثبتتْ لأجله نفسُه، أمرٌ أكبرُ من الفرد، وأحسن من الوظائف والأموال والرتب، شيءٌ فوق المواصفات والمواضعات، شيءٌ مفتوحٌ على مطلق الطموح حتى عنان السماء. كان الْمُتَنَبِّي واعياً به، عاملاً لأجله، مدفوعاً بكلِّ قوةٍ نحوه اندفاع السيل الأتيِّ، لكنَّه لا يعرف ماهيته ولا هويته؛ لأنَّه أكبرُ من الْمُتَنَبِّي نفسه وأشجعُ منه في حركته المغامرة المخاطرة:

وأشجعُ منِّي كلَّ يومٍ سلامتي وما ثبتتْ إلَّا وفي نفسِها أمرُ

ولْم يكنْ طموح الْمُتَنَبِّي ذاك لذةً عابرةً، ولا سحرَ امرأةٍ فاتنةٍ، فليس له من الشأن النِّسْوي كبيرُ حظٍّ ولا عظيمُ خاطرٍ، وإنَّما هو مثالٌ للعفافِ والمروةِ والفتوةِ، كما هو مثالٌ للمغامرةِ والمخاطرةِ:

وترى المروَّةَ والفتوةَ والأبوَّ ةَ فيَّ كلُّ مليحةٍ ضراتِها

هـــنَّ الـــثلاثُ المانعـــاتي لذَّتـــي   في خَلوتي لا الخـوفُ مـن تبعاتِهـا
ومطالـــبٍ فيهـــا الهـــلاكُ أتيتُهـــا   ثبْـــتَ الجنـــانِ كـــأنَّني لمْ آتهـــا
ومقانـــبٍ بمقانــــبٍ غادرتُهـــا   أقـواتَ وحـشٍ كـنَّ مـن أقواتِهـا

ولا أحسبُ أنَّ هذا الذي ملأ على أبي الطيب نفسَه، وسكن فؤادَه، وتملَّك من أركانه ومن نواصيه، شيئاً آخر غير الإنسان الأعلى في أنموذجه، وفي مُثُلِه، وفي قيمه التي يخلقها هو على عينه، يخلقها من إرادة القوة، ويصنعها من معين العزة والرفعة والشرف. لقد كان الخطاب المتنبويُّ، في كـلِّ مراحلـه، قائمـاً عـلى ركـنٍ ركـينٍ، وثابتٍ لا يلين، هو حرية الإنسـان وتحـرره مـن القيـود التـي اسـتعبدته وقلَّصـت طموحه، وكلَّست ديناميته. الخطابُ المتنبويُّ خطابٌ مقـاوِمٌ؛ بمـا تحملـه كلمـة المقاومة من أبعاد الرفض والتمـرد والمغـامرة والإقـدام، هـو خطـابٌ إنسـانيٌّ في جوهره، مفتوحٌ على مطلق الحقِّ في الارتياد والخلق والكبرياء والنضال والقسـوة. إنَّه خطابُ قيمةٍ، فيما القيمةُ تعادلُ الحياةَ وتساوي الوجود. هو خطـابُ العبقـريِّ الفذِّ، والرائدِ الرائيِّ الذي يحمل مسؤولية أمةٍ، بل يحمل مسؤولية الإنسانِ، مطلق الإنسانِ في ضرورة تحريره من عبودية الآخر، وحتمية صيانة كرامته والذود عنها:

غيـــرَ أنَّ الفتـــى يلاقـــي المنايـــا   كالحـــاتٍ ولا يلاقـــي الهوانـــا

أو هو كما في قولـــــــه:

عـشْ عزيـزاً أوْ مـتْ وأنـت كـريمٌ   بـين طعـنِ القنـا وخفـقِ البنـودِ
فـــرؤوسُ الرمـــاحِ أذهـــبُ للغيـــ   ـظِ وأشـفى لغـلِّ صـدرِ الحقـودِ

لقد كانت الحياة مغامرةً تقف به عـلى حافـة الخطـر والهـلاك، وأنَّهـا موقوتـةٌ وقصيرةٌ؛ لأنَّ الموت لا فرار منه، فمن العجز أنْ يجبن الإنسانُ:

ولـــوْ أنَّ الحيـــاةَ تبقـــى لحـــيّ   لعــــددَنا أضـــلَّنا الشجعانـــا
وإذا لمْ يكـــنْ مـــن المـــوتِ بـــدٌّ   فمـــن العجـــزِ أنْ تكـــونَ جبانـــا

نعم يا أبا الطيب، لقد قلتَ حقّاً، ونطقت صدقاً؛ فجوهر الحياة الأصيلة في إرادتها القوية، إرادة الكمال والجلال، حياة الأقوياء الأحرار، لا حياة العبيد الخائفين الأذلاء. تلك الإرادة الفذَّة التي جعلت ابن عيدان السقاء يقول، غيرَ متهيبٍ، في مجلس الأمير الحمدانيِّ سيف الدولة:

سيعلمُ الجمعُ ممن ضمَّ مجلسُنا ... بأنَّني خيرُ من تسعى به قدمُ

هذا النموذج الإنسانيُّ الحرُّ، هو ما يسكن الْمُتَنَبِّي ويسعى لبلورته وتجسيده. وقد فعل على أعظم ما يكون الفعلُ والتجسيدُ، وذلك هو غاية الخطاب التي ارتقت به من حالٍ إلى حالٍ، وخلقت منه إيجابيةً مفرِطةً في حيوتها، باذخةً في مقاومتها لكلِّ عناصر السقوط والانهيار.

(٢)

(شَمْسُ الْمُتَنَبِّي)

لا يغرنَّك من هذا العنوان فتنة المجاز فيه، وما يضمره من مخاتلة مغوية تنزاح بك عن اعتدال القصد والغاية إلى وهج الشهرة والافتتان بها. بعبارةٍ أخرى: ليس من مرادنا هنا الخوض في «شمس الْمُتَنَبِّي» بمعنى الحديث عن شهرته التي ملأت الدنيا وشغلت الناس؛ من حيث هو شمس الشعر العربي الساطعة في ائتلاق يومٍ قائظٍ، فهذا شأنٌ يقع من الذوق الجمالي العام موقع البداهة المفروغ من الجدل فيها أو المحاجحة عنها. وإنما همُّنا الذي نَكْلَفُ به أشد الكلفِ في هذه المقالة، هو توظيف الْمُتَنَبِّي للـ «شمس» التي هي أحد أجرام السماء التي تشرق علينا كل صباح؛ فتنير الدنيا، وتتخلل ثناياها وخلاياها مانحةً إياها الحيوية والحياة. هذه الشمسُ؛ نتساءل عن كنهها الشعري في تجربة أبي الطيب: كيف تجلت جرماً سماوياً في عالم الفلك؟ وكيف تلبست كينونة المرأة فأشاعت فيها فتنة الجمال وسحر الغواية؟ وكيف اندغمت في الممدوح فعرجت به إلى صُعُدٍ علويةٍ ذات مُثُلٍ وخلودٍ؟ وكيف تماهت مع الشعر؛ فأضحت مركبه الفلكي الذي سافر به إلى كل مكانٍ، فلا عاصم من شهرته، ولا آبق من دنياه؟ من هنا نعمد إلى أنفاذ مقاربات أربع لعدة نصوص شعرية وفق فلسفتنا في التعامل مع النص الشعري وبكارة وقوع معناه على خاطرنا؛ وذلك على النحو الآتي:

١ – الشمسُ / النجمُ:

يقول الْمُتَنَبِّي في قصيدته التي مدح بها عضد الدولة البويهي، وذكر فيها شعب بَوَّان:

ملاعــبُ جِنَّــةٍ لــو ســارَ فيهــا   سُــــليمانٌ لســـــارَ بترجمـــــانِ
طَبَــتْ فرســانَنا والخيــلَ حتَّــى   خَشِيتُ وإنْ كَـرُمْنَ مـن الحـرانِ
غــدونا تــنفضُ الأغصــانُ فيهــا   علــى أعرافِهــا مِثْــلَ الجُــمانِ
فسرتُ وقـدْ حجـبْنَ الشَّـمسَ عنِّـي   وجِــبْنَ مــن الضِّــياءِ بــما كفــاني
وألقــى الشَّــرْقُ منهــا في ثيــابي   دنـــانيراً تفـــرُّ مـــنَ البنـــانِ

فهذه لوحةٌ فنيةٌ شعريةٌ بديعة الصُّنع، تلعب الشمسُ فيها دوراً مركزياً في تحييث جماليتها، واستنطاق معالمها واستنفارها إلى حد البذخ المسرف في الخطف والغواية والإيهام والتخييل. فالشمس التي هي أحد أجرام السماء، مذهلةٌ؛ من حيث حجمها الهائل، وكتلتها اللهبية الضخمة، وحرارتها المُصْهِرَةُ التي تلسع الأرض فتكاد تحرقها في قيظ صيفها الملتهب؛ برغم بعدها عن الأرض ٩٣ ميلاً، هي ذاتها وقد مسَّها الْمُتَنَبِّي بكيمياء سحره الشعري؛ لتصبح قطب أقطاب الشعرية في هذه الصورة الفريدة في سبقها وريادتها في المسير الشعري العربي. إن الشمس التي أعاد الْمُتَنَبِّي صياغتها في حيازته الشعرية خلقاً من بعد خلقٍ، تفعل في الصورة سراً وعلانية؛ فتراها سافرة جهوراً بلا سترٍ أو حجابٍ، و تلمسها تتحرك حركة العسس في ليلٍ بهيم؛ حتى لتكاد لا تشعر بالحركة فيه لفرط سكونه ودماسة ظلمته. لكنها برغم خفوتها وضمورها بعض حين، تسكن مكينةً في تلابيب الصورة، وتتحكم في رِعشة أعصابها المهيمنة على مولدات الطاقة الجمالية فيها من غير ريبٍ. وحتى ندلك على هذا الإحساس الشمسي المخاتل ظاهراً وباطناً، نرشدك إلى هذه المفردات لتستكنه الشمس ومجالها الدلالي الحيوي الذي ينجم عنها أو يرتبط بها على نحوٍ ما؛ فإذا بك تجد: الجِنَّة، الجمان، الشمس، الضياء، الشرق، دنانيراً. على أن الحافة التأويلية التي نتكئ عليها في تفعيل معطيات هذه الصورة والتَّسمُّع إلى رهيف دبيبها، هي البصيرة السيميائية التي تملي علينا ضرورة الوعي بالشمس حال كونها علامةً لغوية تتموضع في تركيب معياري خارج النسق الشعري ، وحال تحولها إلى إشارةٍ دالةٍ حين تلبست هوية الشعرية واندغمت في

أفضيتها الجمالية المنفلتة من الاعتياد والمقايسة إلى عالم تَزَلُّقِ الدلالـة وانفتاحهـا على مدارات التخييل ومضارب الغواية والجمال. فالشمسُ التي عمد الْمُتَنَبِّـي إلى الاحتفاظ لها بشيءٍ من رصيدها المدلولي المعجمي، ثـمَّ قـرر إزاحتـه إلى خلفيـة متوارية في ظهر الصورة، تنتسب بعلاقات لونية نارية ونوريـة وحراريـة مـع الجِنَّـةِ التي خُلقت من نارٍ، وهـي جنـةٌ الفتنـة والغوايـة: «ملاعـب جنـةٍ» لا جنـة جهـنم والمحرقة النارية، كما تتصل الشمس لونياً بالجمان الـذي هـو اللؤلـؤ أو الفضـة. واستحضار اللؤلؤ أو الفضة، هوإجراء بلاغي ينهض على التشبيه بالمماثلـة، لكـن حقيقة المعنى أن الذي تنفضه الأغصان على أعراف الخيل، هو ضوء الشمس ذاتها لا الندى؛ الشأن الـذي تأكـد في البيـت الـذي بعـده بسـفور السـمس في الصـورة محجوبةً فوق الأغصان؛ لا ينفلت منها إلَّا الضوء الذي يكفـي لاسـتكمال مسـير الْمُتَنَبِّي. والضوء سليل الشمس وناتجهـا، كمـا أن الشـرق الـذي ألقـى الـدنانير، مقصودُه المشرقُ الذي تشرق منه الشمسُ؛ فهو دالٌ مكانيٌّ شمسـيٌّ بـإطلاقٍ. وبـه فَلَكَ أن تنظر، بل عليك أن تمعـن في النظـر؛ لتقـبض عـلى هـذه اللمعـة الشمسـية الشفيفة الآسرة التي تكلل المشهد في أرجائه كافة؛ ثـمَّ تتسـلل إلى خلايـاه الشـيئية تنثُّ فيها الحياة في ألقها وإشراقتها البهية الفاتنة؛ فإذْ بك تتملكك دهشةٌ عارمة من انسجام التشكيل الصوري وتناغمه زمانياً ومكانياً؛ ليعرج بك، كما عرج بالفرسان والخيل من قبلك، إلى متاهة السُّكْرِ، وضلالات الغوايـة تحببـاً وتلـذذاً بالمبـاهج وبالمفاتن التي تكتظ بها الطبيعة في شعب بَوَّانٍ. ولقد كثَّفه لـك الْمُتَنَبِّـي في مفـردة واحدة دالة، هي قوله: «طَبَت» ؛ إذْ الـ «طبو» بمعنى الدعوة، وهي دعوة قائمة على التحبب والإغراء والغواية بالملكات المتفتقة بهاءً وجمالاً وزخرفاً.

إنَّ سيميائية اللون المنبثق عن الشمس فضياً وذهبياً، بياضاً وصُفْرةً، يعتمل داخل الصورة ضمن نظام اتصالي دال بمرجعيته الثقافية والجماليـة والاجتماعيـة. فعلاقة اللون بالمعنى، ترتبط بمشيئة الشاعر تكثيف الجمال، وتجسـيمه، وتعمـد إبراز البعد الحسي الناصع والنافذ فيه؛ ليتسنى له تشقيق قنوات الاتصال وإمكانية الاختراق والتأثير. وبهذه السيميائية اللونية المذخورة في الحضور الشمسي، ينبش

النص اتصالياً في أنظمة الاتصال الاجتماعية القارة في الوعي الجمعي والذائقة العامة؛ بما لها من حضور تاريخي قائم وفاعل. وحتى نحيِّثَ لك ذلك، دعنا نأخذ بيدك إلى تأمل سميائية الجمان، والدنانير؛ الناجمين عن الشمس عبر التحولات البلاغية الناجزة تشبيهاً واستعارةً. فالجمان والدينار، لا يلتقيان في الاستيلاد عن الشمس فحسب، ولكنهما يتواشجان في الكينونة الجمالية القائمة على الندرة والقدرة. فالجمان معدن ثمين، وكذا الدينار الذي هو ذهبي الأصل والتكوين. لكن هذه المرجعية الجمالية تتعالق اجتماعياً مع مرجعية اقتصادية؛ من حيث إن الاثنين معاً معلم ثروةٍ وإشارة إلى القوة والغنى؛ ومن ثم علامة على الطبقة الاجتماعية وما يستلزمها من أنساق ثقافية وفكرية وعادات وتقاليد حاكمة. ولعل هذا يفسر لنا من طرفٍ خفي، علة ضغط هذه المكونات الجمالية المادية على مخيلة الْمُتَنَبِّي في بناء الصورة، ومدى ارتباطها بقضية بخله وشرهه على المال؟! فهل كان الْمُتَنَبِّي في بادئ قصيدته المدحية، يُنَفِّسُ عن حلمه أو هوسه بالدنانير التي تفر من بنان عضد الدولة لتقع بين يديه؟ ربما!! وهل هذا يفسر لنا حيثية صورة العروس التي تنثر عليها الدراهم في أتون نص حربيٍّ بإطلاقٍ كما في قصيدته عن قلعة الحدث حين وصف جثث القتلى بقوله:

نثرتَهم فوق الأحيدبِ نثرةً ... كما نُثِرَتْ فوق العروسِ الدراهمُ

غير أن المهم لنا في ذلك كله، هو إدراكنا في حصافةٍ، كيف أن الْمُتَنَبِّي بمتخيله الشعري أفلح في الانتقال بالشمس من مدلول الجرم السماوي المتسيد على مجموعته الشمسية، إلى مدار الإشارة السابحة في فلك التزأبق الشعري؛ لتفعم بالدلالات الجمالية المائزة.

٢ – الشمسُ/ المرأة:

قالَ الْمُتَنَبِّي في مدح علي بن منصور الحاجب:

بأبي الشموسُ الجانحاتُ غواربا ... اللابساتُ من الحريرِ جلاببا

المنهبـــــاتُ قلوبَنـــــا وعقولَنـــــا وَجنــــاتِهنَّ الناهبـــاتِ النَّاهبـــا
النـــــاعماتُ القــــاتلاتُ المحييــــا تُ المبـديـاتُ مـن الـدَّلالِ غرائبـا
حـــاولنَ تفـــديتي وخفــنَ مراقبــاً فوضـــعنَ أيـــديهنَ فـــوقَ ترائبـــا
وبســـمنَ عـــن بَـرَدٍ خشـيتُ أُذيبُـه مــن حــرِّ أنفاســي فكنـتُ الـذائبا
يـــا حبَّـــذا المُتَحمَّلـــون وحبَّـــذا وادٍ لثمـــتُ بـــه الغزالـــةَ كاعبـــا

فهذا النص الذي يستهل به الْمُتَنَبِّي قصيدته الدينارية في مدح الحاجب البخيل الذي لا فقه له بالشعر ولا بحيثيات الجمال فيه؛ إذْ لجهله به لم يمنحه على دُرَرِها وبهائها ومفاتنها إلَّا ديناراً واحداً غير مستجيبٍ لشفاعة الشافعين وحجج النَّقَدَةِ والعالمين- هذا النص البديع رقةً وعذوبةً ومشاعرَ فياضةً، خيرُ مثالٍ على ما نحن بصدده من حديثنا عن الشمس المتنبوية حين تجسد بجماليتها الإشارية جمالية المرأة المحبوبة في وضاءتها ورونقها وسطوعها وفتنتها.

تنهض أدوات البلاغة الجزئية بدور مفرط الحساسية في بناء الصورة عبرلعبة الاستعارة التصريحية التي أخفت المرأة في صدر البيت الأول، وهو المطلع والاستهلال النصيان؛ بما لهما من مكانة مكينة في الاهتمام الشعري؛ لتصرح بالشمس في صيغة الجمع: «الشموس». وبه يضعنا النص أمام الدال المركزي في الاستهلال النصي المدحي؛ لتغدو المرأةُ قطب المغناطيسية فيه بقدرتها الجمالية على الإبهار والغواية والخطف. ذلك أن الشمس الماثلة في فوهة النص مُفدَّاةً، هي الصورة التي ستنداح توالدياً في بقية الصور الأخرى التي تتغاير وتتنوع من دون الخروج عن الهوية الشمسية النسوية المندغمة في كينونة جمالية باذخة التوتر الشعوري والسخونة العاطفية الملتاعة بجدلية الظهور والتخفي خشية قداسة التقاليد، وسلطة المجتمع المراقبة.

من هذه الحافة الجمالية وعبر سيميائية الإشارة الشمسية/ النسوية، يصَّاعد المعنى؛ يحمله حفيفٌ من الأشواق المتفجرة، ووخز اللوعة المضمرة على فراق

الأحبة المتجهين صوب الغرب كغروب الشمس وغيابها عن الوجود سواءً بسواءٍ. لكن سيميائية المرأة/ الشمس ترتسم معالمها عبرتفاصيل بعض أنظمة الاتصال الاجتماعي ممثلة في اللباس الذي يتجلى جلابيب من حريرٍ ناعمٍ راقٍ يميط اللثام عن المستوى الطبقي للنسوة الجانحات غواربا. وبهذه الإشارة الحريرية، تتعاضد حيثيات الجمال النسوي المؤتلق في بهاء الشمس وضاءةً وفتنةً آسرتين؛ من حيث القدرة على نهب القلوب والعقول بأثر الوجنات التي تنهب الناهب نفسه. فكأنّي بأبي الطيب؛ إذْ يشاء كثافة الشعرية عبرتنشيط حلْبة الصراع الجمالي المحتدم بين الوجنات النسوية، وبين القلوب، والعقول، والناهب إلى حافاتها القصوى، يشاء إطلاق المعنى في فضائه التخييلي؛ لتفعم مدركاتك الحسية والعقلية والنفسية به عن آخرها؛ وكأن ثمة طغياناً جمالياً تمارسه المرأة يماثل طغيان أشعة الشمس؛ إذْ تغشى العيون فتستولي على كافة حواسها البصرية تماماً وكمالاً. إن سيميائية الصورة قائمة على قصد الغواية المفرطة، والاستيلاء الكامل على أجهزة الإدراك والمعرفة والتصور؛ فكأنها حالةُ سُكْرٍ أو لحظة خضوعٍ واستلابٍ بمحض الإرادة المطلقة عن حبٍّ وتمتعٍ. ثم لك أن تتقرَّى على مهلٍ غير عجلٍ ولا متهيبٍ، هذا المعنى المتنبوي الذي أبدعه ابن الحسين فأتقن إبداعه، وأتمَّ حوكه وصناعته على أحسن ما يكون خفةً ورشاقةً وتألقاً؛ فإذْ بك تستنومك لذاذة الإيقاع ليس الناجم عن تفعيلات بحر الكامل وحسب، ولكن المنبثقة من تكرار صيغة الجمع في هيئة المؤنث السالم: الجانحات، اللابسات، المنهبات، الناهبات، الناعمات، القاتلات، المحييات، المبديات؛ بما في ذلك من تدفق ويسرٍ، وحسن تقسيم، وترصيعٍ، وتجنيس...، إنها الملكة المتنبوية السموح المدرارة في فيضها الجمالي البهي؛ لتصنع لك تخييلياً هذه المرأة الحريرية الشموس وقد سطت عليك نهباً واقتداراً؛ فحازتك قتلاً بالعيون لا بالسيوف، وأحكمت عليك سلطانها دلالاً غرائبياً لا قوةً خشنةً. والنص في كينونته هذه يتكلم كلامه الخاص في وضعية نظامه الاتصالي الاجتماعي؛ وذلك من حيث امتلاؤه بحمى التنازع بين المكث والرحيل، والحلال والحرام، والظهور والتخفي،

والحضور والغياب، والثقة والخوف من الرقيب، والتصريح والإشـارة باليـد...، النص محملٌ سيميائياً بفيض من الإشارات الدالة على تداخل الأنظمـة الاتصـالية في مداراتها الحياتية والاجتماعية ومـا يكمـن خلفهـا مـن دلالات ثقافيـة وجماليـة. وبـه يمكنك أن تتأمل سيميائية الـ «وجنات» في تدلالها المجازي على خدود المـرأة حـال توردها عاطفةً وإحساساً؛ بحيث صارت قادرةً على الـ «نهب». فانظر كيف تأتّى لأبـي الطيب أن يشعرن كلمةً خشنةً مثل هذه؛ فتصبح دالةً بفيضها الشعري على عين المراد. ويبدو أن هذه القدرة ذاتها هي التي أهلته لأن يستخدم هذه الكلمـة مـرةً أخـرى وقـد امتلأت شعراً عن آخرها قي مقام مدح سيف الدولة حين خاطبه قائلاً:

نهبتَ مـن الأعـمارِ مـا لـو حويتَـه   هُنِّئَــت الــدنيا بأَنَّــك خالــدُ

ثَمَّ تأمل سيميائية العيون في بعدها الإشاري الجمالي حين تتكلم كلامها الحـالم الواعد المأمول، لكنه القاتل جمالاً وفتنةً كعيون جرير بن عطية التي حازت أمثولـة السبق في فتنة الغزل في الثقافة العربية حين قال بيتيه الشهيرين:

إنَّ العيــون التــي في طرفِهــا حــورٌ   قتلننـــا ثـــمَّ لم يحيينـــا قتلانـــا
يصرعن ذا اللبِّ حتـى لا حـراكَ بـه   وهــن أضــعفُ خلـقِ الله إنســانا

كما لك أن تضاعف التمديد السيميائي لتقف على الفحوى الإشاري من وضع الأيدي فوق الترائب/ النحور خشية الرقباء؛ ومـا تزخـر بـه مـن زخـم اجتمـاعي وثقافي وأخلاقي، وما تفعم به من حساسية وتوتر في الموقف الشعوري والجمـالي للنساء الشموس المرتحلات عن الشاعر؛ إذْ إنَّ وضع الأيدي عـلى الترائـب لـيس لمجرد التوديع بالسلام؛ ولكنه أعمق من ذلك بكثيـر؛ مـن حيـث إرادتهـن الفـداء والتضحية من أجل حبيبهن الآخذ في الغياب، وكشفهن عمَّا يعتمـل في صـدورهن من الشوق واللوعة والغرام المنكبـت حـذر الوشـاة المتربصـين. وهكـذا تتمـدد الإشارات السيميائية الدالة على عوالمها الجمالية وأنظمتها الاتصالية داخل النص تمديداً لصورة الشمس/ المرأة التي تبسم عن بردٍ تذيب أنفاسه الحـرى شـاعرنا؛ تأكيداً لفحوى الجمال وتيمة العشق. غير أن ما يهمنا في ختام هذه الصور المتعاقبة

بسيميائياتها الدالة، هو صورة الـ «غزالة الكاعب» في البيت الأخير. وإذْ تتوهم جزافاً أن مراد الدلالة هو المرأة في سياقها المجازي الاستعاري التي توارت لحساب التصريح بالغزالة، فإنك تُفاجأُ بأن الغزالة هي الـ «شمس». ورد في اللسان قوله: «الغزالة: الشمس، وقيل: هي الشمس عند طلوعها، يقال: طلعت الغزالة، إذا ارتفع النهار، وقيل: الغزالة عين الشمس، وغزالة الضحى وغزالتُه بعدما تنبسط الشمس وتضحي.» والذي عندي في هذا الشأن، أنَّ مراد الْمُتَنَبِّي جمالياً وشعرياً هو إقامة اللبس في المعنى والمراوغة به على تخوم الحقيقة والمجاز؛ لتظل المرأة/ الشمس حاضرة بتدثرها في الجمالي والثقافي معاً، وإني إلى حافة المجاز لأميلُ من حافة الحقيقة؛ من حيث عقيدتي أنَّ تسمية الشمس غزالةً هو عين المجاز في الاستعارة التصريحية، وهو ما ينطبق على المرأة/ الغزالة. يعضد ذلك ويدعمه، قرينة الـ«كاعب» التي للغزالة في النص، وهي أنسبُ وألصق بالمرأة التي نهد ثديها لا بالشمس المتشظية حمماً وجمراتٍ وألسنةً من لهيبٍ.

من حافةٍ أخيرة في شأن الشمس/ المرأة، فإن الْمُتَنَبِّي لا يقف بهذه الدلالة الجمالية الحسية عند الحبيبة فقط، ولكنه يمنحها كل امرأةٍ يختصها بالمدح، أو يختصُّ ابنها به. قال في مدح أبي العشائر:

وقد ولدَتْك فقالَ الورى ... ألَمْ تكن الشمسُ لا تُنجلُ

فالشمس هنا هي أم أبي العشائر ذات المكانة العالية والقدر الرفيع السامق، وقد استعظم الناس أن يلد مثلُها' أما وقد حدث فهو برهانٌ ساطع على جلال قدرك وعظيم مقامك. و في ومضة أخيرة نختم بها هذا المحور، ترد المرأة/ الشمس في مشهدٍ رثائيٍّ يعلق بأم سيف الدولة على هذا النحو الطريف:

ولو كان النساءُ كمن فقدنا ... لفُضِّلَتِ النساءُ على الرجالِ

وما التأنيثُ لاسمِ الشَّمْسِ عيبٌ ... ولا التذكيرُ فخرٌ للهلالِ

وقوله في رثاء خولة أخت سيف الدولة:

فليــت طالعــةَ الشمســينِ غائبــةٌ وليــتَ غائبــةَ الشمســينِ لم تغــبِ
وليــتَ عــينَ التــي آبَ النَّهــارُ بهــا فــداءُ عــينِ التــي زالــتْ ولمْ تــؤبِ

٣ – الشمسُ/ الممدوح:

لعلَّ لنا مندوحةً ما في أن نفتتح هذا المنعرج من «شمس الْمُتَنَبِّي» ببيته الخالد الذي مدح به أبا شجاعٍ المعروف بفاتك المجنون، وهو قوله:

كفاتــكٍ ودخــولُ الكــافِ منقصــةٌ كالشَّمْسِ قلتُ وما للشَّمْسِ أمثالُ

ونحن إذْ نفقه كثيراً من هذه البراعـة الشـعرية المتنبويـة التـي سـكبها في هـذا البيت؛ فندهش لها أيما دهشٍ، وتعترينا رِعشةٌ من لذاذةٍ نسكر بها مـن فـرط فتوتـه الإبداعية؛ وقد دبَّتْ في عظامنا آثارُها دبيبَ الخمر المعتقة مذْ سـنين طـوال؛ فإننـا نلمس من كثبٍ، النسق الحاكم لعلاقة الشمس بالممدوح في شعر الْمُتَنَبِّي الذي ما فتئ يمتاح فيه من النسق المدحي العربي العام منـذ أن سـكَّ النابغـة الـذبياني بيتـه المؤسِّس لهذه العلاقة التماثلية بالمشابهة بين الشـمس في وضـاءتها، وسـطوعها، وعلوِّها، وانتشارها على الكون أجمع، وبين الممدوح؛ وذلك في قوله الأشهر:

فإنَّــك شــمسٌ والملــوكُ كواكــبٌ إذا طلعــتْ لمْ يبــدُ مــنهن كوكــبُ

ولئن كان لنا أن نسرف في الإعجاب ببيت النابغة من حيث مشيئة معناه مـنح امتياز التفـوق وإطـلاق الغلبـة للشـمس/ النعمـان عـلى الكواكـب/ الملـوك؛ إذْ حضورها الوجودي يقتضي نفي الآخر وطمس معالمه، فإننا نُبَذِّرُ ببذخٍ في الافتتان بقول الْمُتَنَبِّي في فاتكٍ؛ من حيث مشيئتُه نفي المماثلة مـن أساسـها؛ الشـأن الـذي غـدت معـه «كـاف» التشـبيه منقصـةً في جـرأة دخولهـا هـذا الحيـاض الفـاتكي، واجترائها على هتك حرمته بوضعه موضع المشابهة التي تنقص منه؛ من ثمَّ أحسن أبو الطيب المخـرج؛ إذْ عَـرُجَ بمعنـاه، وبفاتـكٍ معـاً، إلى فـرادة الشـمس وامتيـاز استثنائيتها بلا مماثلة أو مشابهةٍ بإطلاقٍ. وهذا عينه ما كرره الْمُتَنَبِّي في مدح سـيف الدولة؛ إذْ قالَ:

وفي تعبٍ من يحسدُ الشَّمسَ نورَها ... ويجهدُ أن يأتي لها بضريبِ

هكذا كان ديدن الْمُتَنَبِّي في المزج مماثلةً ومشاركةً بين الممدوح والشمس، يقول:

فلا زالتِ الشَّمْسُ التي في سمائِه ... مطالعةَ الشَّمْسِ التي في لثامِه

ولا زالَ تجتازُ البدورُ بوجهِه ... فتعجبُ من نقصانِها وتمامِه

غيرَ أنَّ المائز الأهم فيما يُفضي إليه تقرِّي ثنائية الشمس والممدوح في شعر الْمُتَنَبِّي، هو عملية العدول المجازي في نسق العلاقة بين المشبه والمشبه به؛ فيما يمكن أن نسميه بـ «ظاهرة الكوننة» أي كيمياء الشعر التي تحوِّل الممدوح، في علاقته المجازية بالشمس، إلى وجودٍ كونيٍّ يمنح الشمس حضورها ويكسبها هويتها المائزة لها من كافة أجرام السماوات العلى. فالارتقاء الدلالي هنا، هو ارتقاء قلب الاعتياد، ونقض القارِّ، وتفكيك عُرَى القائم في المخيال الجمعي العام. وهذا إجراءٌ دلاليٌّ مدهشٌ في عنف صدمته الجمالية التي تكسر أفق توقع القارئ؛ فتبهته بتحويل مرتكزاته الجمالية المكينة من الضد إلى الضد. وإزاء وعينا هذا، نسوق إليك هذا المثال الفذَّ من شعر الْمُتَنَبِّي؛ لتتأمله في فسحة من أمر ذائقتك الجمالية العتيدة؛ ثمَّ انظرْ، بل أمعنْ في النظر في عبقريته في القلب والتحويل النقيضي من الأقصى إلى الأقصى على نحو ما هو ماثل لعينيك البصيرتين في شأن الجود والمطر، والممدوح والشمس. يقول مادحاً سيف الدولة:

تشبيهُ جودِكَ بالأمطارِ غاديةً ... جودٌ لكفِّكَ ثانٍ نالَه المطرُ

تكسَّبُ الشَّمْسُ منكَ النَّورَ طالعةً ... كما تكسَّبَ منها نورَه القمرُ

فالمعروف في ذاكرة الجمال البلاغي تشبيهاً ومحاكاةً، أن الجود في عِظَمِه وبذخه، إنما يُشبَّه بالبحر، أو بالأمطار في كثرتها وغزارة هطولها، وهو ما لم يحدث في بلاغة الْمُتَنَبِّي العادلة عن المكين إلى المفاجئ المدهش. وكذا الشمس

والممدوح؛ من حيث تحورت العلاقة؛ فلم تعد أنت كالشـمس، أو أنـت شـمسٌ كما قال النابغة الذبياني قديماً: «فإنَّك شمسٌ والملوك كواكب...» وإنما صـارت: الشمس أنت!! من حيث أنـت مصـدر إشـعاعها وأصـل إنارتهـا ووضـاءتها التـي تمنحها بدورها القمرَ؛ فيأتلق نوراً وبهاءً وجمـالاً؛ وكـأني بـأبي الطيـب ينفـث فينـا بالقول: إنَّ الممدوح هو مركز الكون الذي يمنح النجـوم والكواكـب خصائصـها النورانية والجمالية والوجودية المائزة لها والمحصنة حياضها وديمومتها.

هذه الـ «كونَنةُ» الآسرة وعـي الْمُتَنَبِّـي، تنـداح في مجالهـا الـدلالي وتتمـدد لتصبح بذاتها نسقاً كاشفاً عن فحولة المبالغة، وبذخ العلو والغلو معاً؛ حتى لكـأني به يمتاح بنزقٍ من وثنيـة اليونـان في علاقـتهم بـآلهتهم التـي تمـد الكـون وإيـاهم بالحياة؛ فهم الكون، أو هم إكسيره وروحه النابضة. تأمل في رويَّةٍ من أمـرك، هـذه الأبيات من شعر الْمُتَنَبِّي، وأنت تتقرَّاها ببصيرة الكوننة. قال مهنئـاً سـيف الدولـة بشفائه من مرضٍ ألَمَّ به:

صحَّت بصحتِك الغاراتُ وابتهجتْ — بهـا المكـارمُ وانهلـتْ بهـا الـديمُ
وراجـعَ الشَّـمْسَ نـورٌ كـانَ فارقَهـا — كـأنَّما فقـدُه في جسـمِها سَـقَمُ

وقوله:

كـلُّ عـيشٍ مـا لمْ تُطبْـه حِـمامُ — وكـلُّ شـمسٍ مـا لمْ تكنهـا ظـلامُ

وقوله:

الصـومُ والفطـرُ والأعيـادُ والعُصُـرُ — منيرةٌ بـكَ حتـى الشَّـمسُ والقمـرُ
تُـري الأهلـةَ وجهـاً عـمَّ نائلُـه — فـما يُخَـصُّ بـه مـن دونهـا البشـرُ

وقوله:

فجازَ له حتى على الشَّـمسِ حكمُـه — وبانَ لـهُ حتـى علـى البـدرِ ميسـمُ

غير أن الأنموذج الأكثر بذخاً، واستثنائيةً، وقلبـاً مجازيـاً ودلاليـاً، في شـعر

الْمُتَنَبِّي، هو قوله مادحاً كافوراً الأخشيديَّ:

تفضحُ الشَّمْسَ كلما ذرَّتِ الشَّمـ ـسُ بشمسٍ منيرةٍ سوداءِ

إنَّ بذخ المفاجأة في القلب والعدول عن المكين إلى الطريف الصادم، هو مكمن الشعرية كما هو مكمن الإشكالية والطعن الذي نهض به الحاتمي في رسالته المتحاملة التحامل كله على الْمُتَنَبِّي وشعره. قال الحاتمي محاججاً أبا الطيب: «إنما ذهبت في هذا إلى أنه في مجده وسؤدده، وبإضافة الملوك إليه، كالشمس التي تستر النجوم عند طلعتها، وأنت لم ترد إلَّا أن هذا الممدوح في أوصافه يفضح الشمس طالعةً، وهو مع ذلك شمسٌ سوداءُ، والشمس لا تكون سوداء إلا حالَ كسوفها، ولم تذهب في هذا إلا إلى سواد جلدته، وقد أَنَّبْتَه في ظاهر الكلام بقولك: سوداء، تأنيباً عاد معه المدح هجاءً.»

وإزاء بيت ابن الحسين، ونص الحاتمي عليه طعناً فيه، وغمزاً به، أقول: أكاد أزعم أن بيت الْمُتَنَبِّي هذا من معجزاته الشعرية التي تكشف عن حذقه وإتقان مهارته في فقه التداول ومطابقة الكلام مقتضى الحال والمقام. وليس في محاججة الحاتمي عندي سوي مهارة الملاسنة، وحوك المكائد الشعرية للإيقاع بالرجل وبشعره. ولئن شئت تحييث ذلك، حيَّثناه لك من جهتين:

الأولى: لقد استعمل الحاتمي في نقده، فقه المقيس وسنن الاعتياد في ضرورة إحكام المشابهة ومطابقتها واقعياً؛ بياضاً ببياضٍ. وهذا غير حاصلٍ في المقام المدحي لسواد كافور وبياض الشمس. فماذا على أبي الطيب أن يفعل في تخريج هذه المعضلة؛ وقد استقر النسق العام الذي استند إليه الحاتمي نفسه، إلى تشبيه الملوك بالشمس حسناً؟ هنا فَطِنَ الْمُتَنَبِّي – وهو الألمعي الفطين – إلى وميض إشراقٍ يكلل جبهة الأسود حال انفراج أساريره وابتهاج جبهته. هذه اللمعة الخفية الممزوجة بقطرات ماءٍ من عرقٍ ينضحه الجبين المتهلل؛ كأنه الجمانُ، أو الندى البكر في إشراقة يومٍ ربيعيٍّ ساحرٍ كيوم زينةِ فرعون وموسى، هو ما ألتقطه الْمُتَنَبِّي؛ فعَرُجَ به دلالياً إلى قرن الشمس المنيرة. وبه تحولت الشمس المقيسة بياضاً إلى

شمسٍ منيرةٍ سوداء. إنَّ سيميائة اللون هنا فاعلة بقوة في التخديم على المعنى وصناعة الموقف عبر مقولة التناسب، وحسن التخلص. فالسوادُ الذي هو هوية كافور اللونية وما تضمره من طبقية اجتماعية مقيتة...، ليس كله شراً أو نقيصةً؛ إذْ هو دليل الحيوية والخصوبة والنماء. قال تعالى في شأن الجنتين: ﴿ مُدْهَآمَّتَانِ ﴾ تعبيراً عن شدة الاخضرار والخصوبة وفتوة النمو والكمال والجمال فيه. وقد أطلقت العرب قديماً على بساتين النخيل والشجر الكثيف اسم الـ «سواد.» وللسواد علاقة بجمالية المسك الذي يتضوع عطراً نفاثاً ينعش النفوس، ويستجلب الجمال والمتعة. أوليس ليلُ العاشقين أسود اللون؟! سوادٌ زمنيٌّ يغري بالمغامرة، ويُغوي بارتكاب الخطر في سبيل اللقاء العاطفي الشفيف. وهو بسواده المسكي الغزلي الإيروسي، يناقض البياض الفاضح الذي يكشف مستور المغامرة، ويفسد لذاذة اللقاء؛ من حيث إغراؤه بالشاعر الحبيب. تأمل إحدى معجزات الْمُتَنَبِّي البلاغية والشعرية في بيته الخالد خلود الشعر والزمان؛ حيث قدرتُه الفذة على الجمع بين المتضادات والمتقابلات؛ وبخاصة فتنة سواد الليل، ووشاية بياض الصبح؛إذ يقول:

أزورُهم وسوادُ الليلِ يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصبحِ يُغري بي

الثانية: إن الْمُتَنَبِّي قد مارس هوايته في نظرية العدول المجازي بسلب الأشياء هوياتها وإبدالها نقائضها؛ بل إنه يغلو في ذلك فيجعل السالب أكثر أصالة وامتيازاً من المسلوب. وبه نفهم دلالة فضح كافور بشمسه السوداء الشمس المنيرة البيضاء. لكن تعميق هذا الشأن يضعنا بقوة في حقل المجاز؛ ذلك أن الْمُتَنَبِّي إنما شاء أن ينطق نصُّه لساناً ومقاماً، بمكارم كافور وسجاياه المعنوية لا الحسية. من ثمَّ ترتقي الشمس وقد تحولت بكيمياء الشعر إلى سوادٍ مشرق، إلى قصد الخطاب الشهروي القائم على بذاخة إذاعة الذكرالكافوري وتفوقه على الشمس في كونية انتشارها وشمولية أشعتها وضيائها. إن المقولة المركزية في خطاب الشعر هنا هي مقولة الـ «مجد» الكافوري الذي يتدثر بالثياب المزرية بكل ضياءٍ. فكأن خطاب

الْمُتَنَبِّي مفعم بحمى حجاجية تستحضر السواد والبياض استحضار كافور وبقية الملوك والأغيار المشابهين والمنافسين له وجوداً وسلطاناً وذكراً. وحتى ندعم لك ذلك الطرح الوجيز، نضع بين يديك هذه الأبيات التي تلي بيته المشكل من النص عينه. يقول:

إنَّ في ثوبِك الذي المجدُ فيه ... لضياءً يُزري بكلِّ ضياءِ

إنَّما الجلدُ ملبسٌ وابيضاضُ النَّـ ... ـفسِ خيرٌ من ابيضاضِ القباءِ

كرمٌ في شجاعةٍ وذكاءٌ ... في بهاءٍ وقدرةٌ في وفاءِ

مَنْ لبيضِ الملوكِ أنْ تُبْدِلَ اللوْ ... نَ بلونِ الأستاذِ والسَّحناءِ

فتأملْ – وأنت البصير – هذا التكثيف السيميائي القائم على الإشاريات اللونية المتخمة بمرجعياتها الدلالية وأنظمة اتصالاتها الاجتماعية؛ لترصد البعد الدينامي والحيوي للعلامة في فحواها الإشاري محتدماً بجدلية الحجاج وظفر الانتصار؛ عبر جماليات القبيح التي تلبست نقائضها: الضياء، ابيضاض القباء، بيض الملوك، مقابل: ابيضاض النفس، ضياء المجد، بهاء المحيا، لون الأستاذ والسحناء (السواد). على أن ذلك كله يُغزلُ غزلاً فاتناً في الحياض الدلالي للشمس حال تماهيها مع الممدوح المتنبوي أيًا كانت هويته السيميائية ومدى بذخ مفارقتها – نقضاً وتبايناً– لشمس السَّماءِ.

٤ – الشَّمْسُ/ الشِّعْرُ:

لم يكن لأبي الطيب الْمُتَنَبِّي أن تغفل مخيلتُه الشعرية عن الطاقة الجمالية الهائلة للشمس وما لها من مذخورات جماعية في الذاكرة الجمالية العامة. ولقد رأينا سلفاً في أفضية الجرم السماوي، والمرأة، والممدوح، كيف تجلت الشمس قطباً مغناطيسياً عنيف الجذب والغواية في تصورات الشاعر وأفانينه الساحرة. ولم يكن الشعر المتنبوي بعيداً عن مغناطيسية الشمس وبذخ فتونها الجمالي؛ فرغب فيها الْمُتَنَبِّي وأسرف في الرغبة والاشتهاء حدَّ العشق والغرام. وبه وقع التماهي

بين الشعر الذي هو مائز الْمُتَنَبِّي وصميم هويته، وبين الشمس مصدر الحياة والجمال بدلالاتها الفلكية والكونية والمجازية. غير أنه من الفطنة النقدية أن نتقرَّى وجيزاً هذه العلاقة بين شعر الْمُتَنَبِّي والشمس من حافتين:

الأولى: حافةٌ تتعلق بعلاقة الشعر والشاعر بالممدوح. وفي هذا الأفق تحديداً، تتبدَّى الشمس قطباً مركزياً جاذباً؛ فيما الشعر تجلٍّ من تجليات مجالها الدلالي الحيوي؛ كالإشعاع، والإشراق، والضياء، والإنارة، والقمر، والدُّر...، الشعر هنا وجود جمالي ناجم عن الشمس/ الممدوح وعالقٌ بها. هكذا نفهم قول أبي الطيب:

ليس قولي في شمسِ فعلِك كالشَّمسِ ولكــن في الشَّــمسِ كالإشــراقِ

فشعر الْمُتَنَبِّي دالٌ على فعل الممدوح المتجلي في شهرته وعلوه وانتشاره كالشمس. الشعرُ إشراقٌ وضيءٌ منبجسٌ عن الشمس وعلامةٌ عليها.

الثانية: حافةٌ تتعلق بالشعر المتنبوي في علاقته التنافسية مع الشعر بدلالته العامة؛ من حيث هو مملكة جمالية تعادل ممالك الحكم والسلطان في الواقع. هنا يتربع الْمُتَنَبِّي وشعره أو إن شئتَ قلتَ: بشعره، على سدة المملكة الشعرية العربية بقوة واقتدار؛ من دون أن يغيب الممدوح عن المشهد الشعري الشمسي الملكي. يقول مادحاً مدِلَّاً بشعره على ممدوحه:

إنَّ هــذا الشِّــعْرَ في الشَّــعْرِ ملــكْ سارَ فهو كالشَّـمْسِ والـدنيا فلـكْ

عــــدلَ الــــرحمنُ فيــــه بيننــــا فقضى بـاللفظِ لـي والحمـدِ لـك

فــــإذا مــــرَّ بــــأذني حاســــدٍ صــارَ ممــن كــانَ حيَّــاً فهلــكْ

وأنت إزاء هذا النص، ينبغي أن تنشغل بدلالتين: دلالةٌ تتعلق بالبُعْدِ السلطوي؛ من حيث شاء الْمُتَنَبِّي أن يجعل من فنه الشعري مملكةً، ومن نفسه – بالضرورة – ملكاً عليها. وهو أمرٌ كاشفٌ عن تهوُّسِ الْمُتَنَبِّي بحلمه الأساس بالحكم والسلطة الذي عاش له، وسخَّرَ كلَّ شيءٍ من أجله. وهو بهذا ينفِّسُ تعويضياً عن خيبة أمله في حيازة الملك؛ فخلق معادلاً موضوعياً جمالياً برع فيه

وتربع عليه بامتيازٍ مطلقٍ. ودلالةٌ أخرى تتعلق بالبُعْد الشهروي المنبثق عن شـهرة الشمس وانتشارها الكوني. فشعر الْمُتَنَبِّي هو الشمس الجماليـة والشـهروية التـي تمنح الخلود لمن تمر به ذكراً ومجداً. من هنا نفقه كثافة الـدلال وعظمـة التبختـر اللذين مارسهما الْمُتَنَبِّي على ممدوحه؛ موظفاً سلطته وسطوته الشعريتين في بـذخٍ من الغلو الأنويِّ. يقول:

وعنـــدي لـــك الشُّـــرْدُ الســـائرا ... تُ لا يختصصـنَ مـن الأرضِ دارا

قـــوافٍ إذا ســـرنَ عـــن مقـــولي ... وثـبنَ الجبـالَ وخضـنَ البحـارا

ولـــي فيـــك مـــا لمْ يقـــلْ قائـــلٌ ... ومـا لمْ يسـرْ قمـرٌ حيـثُ سـارا

...وبعد، فهذه هي شمس الْمُتَنَبِّي التي تراءت لنا عَجْلَى في أفضيتها الدلاليـة الأربع: النجم، المرأة، الممدوح، الشعر. والحقُّ، والحقَّ أقولُ: إنَّ هذا مبحثٌ ثَرٌّ خصيبٌ؛ يقتضي غوراً عميقاً في منعرجاته وحناياه كافةً، وهو ما لم نفعله – يقينـاً – في هذه الغواية النقدية الخاطفة. فإن كنَّا لم نفعلْ – كما ينبغـي لنـا وعلينـا – في هـذا الفضاء الحرج، فحسبنا أن دللنا عليه؛ معبدين السبيل لمن يُكْمِلُ الغوصَ لاحقـاً. وإنْ لم يكن لنا من الأمر كلِّه إلَّا هداية السبيل هذه؛ فبِها ونِعْمَتْ!!

(٣)

(الْمُتَنَبِّي يَصِفُ رسولَ الرومِ)

(مقاربةٌ سيميائيةٌ)

لم أستطع مقاومة بذخ الغواية التي مارسها علي نص الْمُتَنَبِّي الشهير في مدح سيف الدولة الذي أنشده إياه سنة ٣٤٣هـ، وبصفةٍ خاصةٍ الجزء الأول منه الذي وصف فيه رسول ملك الروم الذي أوفده إلى سيف الدولة برسائل تحول بينه وبين الحرب. والحقُّ والحقَّ أُقول: إنَّ هذه القصيدة واحدة من فرائد الْمُتَنَبِّي الشاردات السائرات التي أتقن فيها صنعته، وأحكم صياغته؛ وحذق فيها أشدَّ الحذق وألمعه؛ فأتت فتنةً في سبكها وحبكها، وتجلت باذخة في نفاذها النفسي، وكشفها لائط الصدور، وإبانتها عن دخائل النفوس المطويات على أهوال من الأتراح ، ونفائس من الأطماع العالقة بتهوس الحياة وديدن الخلود فيها. قال أبو الفتح عثمان ابن جني في وصفها: «لو لم يكن للمتنبي سوى هذه القصيدة لاستحقَّ بها فضيلةَ التقدم على كلِّ من تقدَّمه.»

وإذا كان هذا هو المقام الذي نجم منه وعنه النص الذي نتربص به سيميائياً، وقد قدمناه لك إجراءً أولياً ضمن متوالية التحليل، فإننا نكتفي منه بوصف رسول الروم لحظة دخوله على سيف الدولة، وكيف أمكن لأبي الطيب أن يمارس هوايته الجموح في تفتيق غوائر «هذا الرسول» ورصد هواجسه النفسية، ونزوعاته التي تمور في دخائله مور الحميم؛ خوفاً من الموت، وتشبثاً بالحياة. وحتى لا نطيل عليك، إليك قوله الخالد خلود الزمان:

النص:

١ - دروعٌ لملْكِ الرومِ هـذي الرسـائلُ		يـردُّ بهـا عـن نفسِه ويشـاغلُ

٢ - هـيَ الـزَّرَدُ الضـافي عليـه ولفظُهـا		عليـك ثنـاءٌ سـابغٌ وفضـائلُ

٣ - وأنَّى اهتدى هـذا الرسـولُ بأرضِـه		وما سكنتْ مذْ سرْتَ فيها القسـاطلُ

٤ - ومـن أيِّ مـاءٍ كـانَ يسـقي جيـادَه		ولم تصفُ من مزجِ الـدِّماءِ المناهـلُ

٥ - أتـاكَ يكـادُ الـرأسُ يجحـدُ عُنقَـه		وتنقـدُّ تحـتَ الـذُّعرِ منـه المفاصـلُ

٦ - يقـوِّمُ تقـويمُ السَّـماطين مشـيَه		إليـكَ إذا مـا عوَّجتْـه الأفاكـلُ

٧ - فقاسـمَك العينـين منـه ولحظَـه		سـميُّكَ والخـلُّ الـذي لا يزايـلُ

٨ - وأبصرَ منكَ الرزقَ والـرزقُ مطمِـعٌ		وأبصرَ منه المـوتَ والمـوتُ هائـلُ

٩ - وقبَّـلَ كُـمّاً قبَّـلَ التـرْبَ قبلَـه		وكـلُّ كمـيٍّ واقـفٌ متضـائلُ

١٠ - وأسـعدُ مشتـاقٍ وأظفـرُ طالـبٍ		هُـمامٌ إلـى تقبيـلِ كمِّـكَ واصـلُ

١١ - مكـانٌ تمنـاه الشِّـفاهُ ودونَـه		صُدُورُ المـذاكي والرمـاحُ الـذوابلُ

١٢ - فـما بلَّغتْـه مـا أرادَ كرامـةٌ		عليـكَ ولكـن لم يخـبْ لـكَ سـائلُ

١٣ - وأكبـرَ منـه همَّـةً بعثـتْ بـه		إليكَ العِـدَى واستنظرتْه الجحافـلُ

١٤ - فأقبلَ مـنْ أصـحابِه وهـو مُرْسَـلٌ		وعـادَ إلـى أصـحابِه وهـو عـاذِلُ

١٥ - تحيَّـرَ في سـيفٍ ربيعـةُ أصـلُه		وطَابِعُـه الـرَّحمنُ والمجـدُ صـاقلُ

١٦ - ومـا لونُـه مـما تحصِّـلُ مقلـةٌ		ولا حـدُّه مـما تجـسُّ الأنامـلُ

١٧ - إذا عاينتْك الرُّسْلُ هانتْ نفوسُـها		عليهـا ومـا جـاءتْ بـه والمُرَاسِـلُ

سيميائية العنوان:

إذا جاز لبعض الشراح أن يعنون هذه القصيدة بـ: «دروعٌ لملك الروم» وهو مطلع الاستهلال المتنبوي للنص، فإنه يجوز لنا أن نعنون النص الذي دوَّناه بـ: «هذا الرسولُ». وهو تركيب قبسناه من النص في بيته الثالث على نحو ما سكَّه وصاغه مبدع النص؛ ذلك أنَّ نص الْمُتَنَبِّي ينمو ويطرد حول الذات الرسولية الرومية في لحظة بالغة الحساسية والتوتر؛ الشأن الذي حتَّم ذكره وعودوية ضمير الغائب عليه أكثر من ثلاث وعشرين مرةً. ولمَّا كان للعنوان سلطة المرجعية وسطوة التناسل والانتشارفي دروب النص؛ إذْ ما من شيءٍ يرد في النص إلَّا وله وشيجة نووية تصله بالعنوان وتُخْرِجُه من رحمه، فإنَّ «هذا الرسول» يبسط هيمنته الدلالية على المتواليات الشعرية في النص من أوله إلى آخره. والرسول في اللغة ذو دلالة جوهرية ساطعة. إنه المُرْسَلُ. جاء في القاموس المحيط: «الرسول: المُرْسَلُ،ج: أَرْسُلٌ، ورُسُلٌ، ورُسَلاءُ.» وفي «المعجم الوسيط»: «أرسلَ الرسولَ: بعثَه برسالةٍ. وأرسلَ عليه: سلَّطَه. وفي التنزيل العزيز: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّآ أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَـٰطِينَ عَلَى ٱلْكَـٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴾ وليس مرادنا هنا توهم الخلط بين الرسول بمغزاه المعجمي ومغزاه الديني؛ من حيث إن الأخيرهو حاملٌ رسالة من السماء إلى الناس في الأرض، وإنما فحوى القصد وبيت القصيد، هو ذلك الإنسان الذي يُحمِّلُه الملك أو الرئيس أو الأمير أو أية جهة ذات حيثية سلطوية، رسالةً ما إلى إنسانٍ أو جهة أخرى. ولهذا الرسول في الأعراف التليدة والطريفة على السواء، حصانة وأمان يكفلان سلامته، ويصونان حرمته حتى يعود بالرد إلى من بعثه بالرسالة. غير أن الذي يهم سيميائية التحليل هو هذه الصفة التي يحملها ذلك الإنسان/ الرسول، وهي صفة إشارية تندرج ضمن نظام اتصالي سياسي وعسكري واجتماعي له شيفرته الخاصة في التدلال والكشف عن الكينونة المائزة له وحيثيات مفارقته الأغيار من الناس. لذا لم يعبأ أبو الطيب بشيءٍ آخر في هذا الإنسان غير هذه الصفة الحاسمة المائزة: «وأنَّى اهتدى هذا الرسول...» غافلاً قصْداً عن اسمه ونسبه...؛

لنستشف من وراء فعل التأشير زمرة الدلالات المشار إليها والمغفول عنها عمداً لحيثية العلم بها ضرورةً وشيوعها في النظام الاتصالي العام ضمن المتن الثقافي الحاكم نسقية الفهم، والتصور، والتلقي في آنٍ.

تشكُّلاتُ الأنساقِ، والنمطُ السائدُ:

يتشكَّلُ نص الْمُتَنَبِّي المقبوس من قصيدته وفق ستة أنساق تحكم تراتبه البنائي مذْ بدئه وصولاً إلى منتهاه. وهذه الأنساق منحها التحليل السيميائي عناوين ذات تأشير دلاليٍّ على هوياتها الفارقة؛ وذلك على النحو الآتي:

١ – الحِيْلَةُ: ١ – ٢.

٢ – الأرض: ٣ – ٤.

٣ – الدهشة: ٥ – ٩.

٤ – المكانة: ١٠ – ١٢.

٥ – التَّحول: ١٣ – ١٤.

٦ – الحَيْرَةُ: ١٥ – ١٧.

فبين الاحتيال والاحتيار يتبنين تراتب هذا النص الذي اجتزأناه من القصيدة. يبدأ باستهلالٍ حِيَلِيٍّ تنهض به الرسائل التي يُلِحُّ ملك الروم في إرسالها عبر «هذا الرسول» إلى سيف الدولة خوفاً من الحرب وتجنباً لها. وبه فالرسائل «دروعٌ، وزردٌ ضافٍ» يحتمي بها العدو ويحمي ماء وجهه أن تهريقه الحرب. على أن فحوى الاحتيال ينبجس من المشاغلة التي ينجزها الملك الرومي بإتقانٍ؛ ليرد بها عن نفسه الردى؛ فيحسن تدبيجها، ويبذخ في ثناياها المديح والثناء على سيف الدولة؛ استمالةً لنفسه وثنيها عن المواجهة القتالية في ميدان الوغى. من هنا تتحول الرسائل التي هي دروعٌ للرومي، إلى ثناء سابغ وفضائل لسيف الدولة تُسيِّجُ سيميائيته القووية ذات الجبروت والرهبوت في سُدَّة عليائها السامقة؛ لتخلق

منه أمثولةً قياديةً وحربيةً غير منازع في فرادتها واستثنائيتها. وكأنِّي بـأبي الطيـب في معناه هذا وقد قارب أبا تمامٍ أو تفوق عليه في بيته الشهير:

غدا خائفـاً يسـتنجدُ الكُتْـبَ مُـذْعِناً — إليكَ فـلا رُسْـل ثنتْـكَ ولا كُتْـبُ

في النسق الثاني «الأرض» ينبني المعنى المتنبوي على مغـزى تعجبـيٍّ كثيـفٍ بليغٍ يجسِّد وصفاً وتشخيصاً الهوية الأرضية ومـن ورائهـا حالـة الـوطن الرومـي الذي لم تهدأ فيه القساطل/ الغبار مذْ سرى فيه سيف الدولة بجيوشـه القـاهرة، ولم تصفُ مناهله لتصلح للسقاية والورود عليها لامتزاجها بالدماء أثر القتل الثخـين: «وأنَّى اهتدى هذا الرسولُ بأرضه...؟!» ولك إزاء هذه الحالة المكانية المضطربة للأرض/ الوطن الرومي أن تتخيل، بله تستغرق في التخييل؛ لترتسـم في مـداركك التصورية أسئلة متقدةٌ عن: كيفية كينونة الواقع الرومي الذي قُلِبَ رأساً على عقـب على هذا النحو المذهل الذي أذهب الهداية وأحلَّ مكانها الضـلالة والتيـه؛ لقتامـة العتمة الغبارية والظلام العبـوس؟! وكيـف تتحـول كيميـاء المـاء؛ أصـل الحيـاة وسبب تمديدها، عن طبيعتها الصافية إلى مزج دموي مقززٍ نفسياً ومرعـبٍ عاطفـةً ووجداناً من هول الحرب الضروس؟

أمَّا النسق الثالث فقوامه الدهشة الباذخة التي اعترت الرسول حال شخوصه في حضرة المقام الأميري في بلاط سيف الدولة؛ وكأنَّ هول المفاجأة قد فعـل فيـه الأفاعيل؛ فتملكته الأفاكلُ كما يقول الْمُتَنَبِّي؛ وهي الرعدة التي تعرض للمرء عند الفزع الشديد؛ فكادت الرأس تنكر العنـق الـذي يرفعهـا، وتنقـد المفاصـل التـي تحمله؛ لعظم أمر السلطان، وبذاخة أبهة الملك؛ فأصبح هذا الرسول وجلاً خائفاً، بله فَرِقَاً مذعوراً تفترق عيناه بين طماعة الـرزق والحيـاة، وبـين رهبـوت السـيف والموت؛ إذْ يبصرُ في آنٍ بعينيه كلتيهما سيفَ الدولة الملك المعطاء، وسيفَ سيفِ الدولة رمز الهلاك والموت والعدم:

فقاســمَك العينـــين منــه ولحظَــه — ســميُّك والخـلُّ الــذي لا تزايـلُ
وأبصرَ منك الرزقَ والـرزقُ مطمـعٌ — وأبصرَ منه الموتَ والموتُ هائـلُ

في هذه الحالة من الدَّهشِ والذهول، باشر الرسولُ مراسم السفارة؛ فجعل يقبل كمَّ الأمير البطل الهمام الذي يتضاءل في حضرته كل بطل كميٍّ.

في النسق الرابع (المكانة) يُشَيِّدُ النصُّ مكانة سيف الدولة العالية التي تجعل الوصول إليها مناط السعادة والظفر لكل همام؛ نظراً لحيثيات القوة والسلطان شاخصةً في صدور المذاكي من الخيل والرماح الطويلة اللينة. وما كان لهذا الرسول أن يرتقي هذا المرتقى، وأن يبلغ هذا الشأو العظيم بكرامة له، وإنما لكرم سيف الدولة الذي لا يخيبُ سائلٌ سأله.

في النسق الخامس (التحول) يُنجز النصُّ انقلاباً في مهمة الرسول الذي عظمه أعداؤك، أو بالأحرى عظموا فيه همته التي بعثت به إليك برغم علمه اليقين بصولجانك ومهابة سلطانك. فإذْ رأى هذا الرسول الهمامُ ما رأى من السلطة والسطوة، تحول من وظيفة المرسَل إلى العاذل اللائم أهله وقومه من جحافل الجند؛ لأنهم لا يخضعون لسلطان سيف الدولة الذي لا قِبلَ لهم به. وإذْ تتقرَّى القصد الشعري لأبي الطيب في هذا النسق، تدرك حسماً وحزماً مراده من اصطناع معركةً تخييليةً أقامها وفضَّها لصالح سيف الدولة على لسان الرسول الذي استنهض الرعب والذعر في نفوس بني جلدته متدثراً بخطاب اللوم والعذل لينتهوا عن غوايتهم في مقاومة من لا يُقاوم، وتحديهم من لا قدرة لهم عليه.

وفي النسق الأخير (الحيرة) يصَّاعدُ المعنى كثيفاً ينثُّ حيويةً وتفجراً في مفاصل النصِّ؛ فيحتار الرسول في ماهية هذا السيف، ويبلغ منه الاحتيار كلَّ مبلغ في استيعاب هويته المائزة له من أغياره من السيوف اسماً، ومن الملوك وجوداً إنسانياً ذا سلطةٍ ومُلْكٍ:

تحيَّرَ في سيفٍ ربيعةُ أصلُه وطابِعُه الرحمنُ والمجدُ صاقلُ
وما لونُه مما تُحصِّلُ مقلةٌ ولا حدُّه مما تجسُّ الأناملُ

وإزاء هذا الاحتيار الرسولي في هذا التركيب العجيب الغريب، لا تملك من أمر

نفسك إلَّا الاندهاش فرحاً ولذةً بهذا السحر الذي يتسلل إليك لواذاً من بين براثن النص؛ فيداخل منك كلَّ صوب، ويسكن فيك كلَّ جنبٍ من جنبات نفسك المنتشية بهذه الأمثولة السيفية التي تتخلق فاتنةً من صُلب الحديد ورحم الإنسان في آنٍ؛ متكئةً على مراوغة المدلول اللغوي للسيف بين الحقيقة والمجاز في تزلقٍ سافرٍ بغوايته التي تصل بك تخوم العجائبي من حافة خلق الرحمن له، وعمق التاريخ والأصالة والمحتد الربيعي، وسماقة الرفعة والمكانة بتزيين المجد حدَّه البتارأو مقامه الفخيم؛ ليسحبك أبو الطيب عبر معناه الأثيري، في خفةٍ خافيةٍ إلى استخلاصٍ قائمٍ على متانة الاستدلال الواقعي؛ أن ثمة نسقاً عاماً يحكم الرسل جميعاً وليس هذا الرسول فحسب؛ مؤداه أنهم إذا عاينوا سيف الدولة هانت عليهم نفوسهم وملوكهم الذين أرسلوهم؛ استسلاماً لعظمته وافتتناناً بسلطانه العظيم:

إذا عاينتْك الرُّسْلُ هانتْ نفوسُها   عليها وما جاءتْ به والمُرَاسِلُ

من حافةٍ أخرى فإنَّ تقرِّي الأنساق الحاكمة تراتبية النص، يكشف عن النمط السائد فيها، وهو النمط الوصفي الذي يتسيد النصَّ من أوله إلى آخره. لكن الوصف في النص أوصاف: فمنه الوصف الجامد القائم على الحسم والتقرير بارتكازه على الجمل الاسمية والإفادة من دلالاتها الحاسمة الثابتة كما هو الشأن في المتواليات الخبرية والأحكام القاطعة في البيتين الأول والثاني: «دروعٌ لملك الروم هذي الرسائلُ...» ومنها الوصف الحركي المشوب بحاسة الفعل وطعم السرد في توالي أفعاله ووظائفه المسندة إلى الشخصية المركزية في النص وهي الرسول: «اهتدى، يسقي، أتاك، يقوِّمُ، فقاسمك،أبصر، قبَّلَ...» غير أن حيوية الوصف السارد أوالسرد الواصف تتبنك تأثيراً ونفاذاً بالمصاحب التعجبي الذي يُشيعُه الْمُتَنَبِّي عن قصدٍ مقصودٍ في نصِّه: «أنَّى اهتدى هذا الرسولُ في أرضه؟! ... ومن أي ماءٍ كان يسقي جياده؟!» ليتأطر المعنى في ارتسام مشهدي سردي وصفي يتمسرح حيناً هيناً حين تحركه عدسة الشعر بطيئاً في ديكورات البلاط الملكي المحيط به عبر تجلياته الكلاسيكية الفخمة في السلطة والصولجان، ثُمَّ تجمده

حال مشيئتها التقرير والحسم في الدلالة، أو الاستخلاص والاستدلال في القول والمعنى المتعلقين بهيئة سيف الدولة؛ لتعود مرة أخرى لتكسر النمط الجامد منحازةً إلى الخلخلة النفسية بالكشف عن الحيرة والعُجْبِ والعَجَبِ والعجائبيِّ في فهم كنه سيف الدولة وحسم التصور بشأنه؛ وصولاً بك إلى رسوِّ المعنى على أمثولة الوصف الآكد بثبات حقيقة الرسل كلهم حالَ شخوصهم في حضرة الأمير الحمداني البهيِّ.

لغةُ النَّصِّ:

أ – المعجم:

من حافة المعجم، فإنَّ كلمتي: الرسائل، الرسول، هما الدالان المركزيان في النص؛ إذ كل ما يسبقهما وما يلحقهما ذو علاقةٍ ما بهما وبتوالداتهما الدلالية فيه. والرسالة هي ما يحملها الرسول من قِبَلِ شخصٍ حقيقيٍّ أو اعتباريٍّ إلى من أُرْسِلَ إليه حقيقةً أو اعتباراً. ولئن كانت عدسة التبئير الدلالي قد تحركت وئيدةً لأجل تعميق المعنى وتكثيف الدلالة حول الرسول حامل الرسائل، فإنَّ الحقيقة الدلالية تنكشف عن بُعْدٍ ثلاثيٍّ في النص؛ من حيث إن الرسول يتحرك بين طرفين: مرْسِل، ومرْسَل إليه، وهما: ملك الروم، وسيف الدولة. وبه يكاد النص ينبني معجمياً ودلالياً على أكتاف هذا الثالوث المتصارع في ثنائيته الرومية/ العربية، أو الإسلامية/ النصرانية الحادة، وما يكشفه هذا الرسول من جدليات هذا الصراع عبر ظهوراته النفسية والجسدية الدالة بامتياز على سيميائية الشخوص داخل المشهد وفي ثنايا أحداثه المتوالية من خلال إيقاعاتها النفسية الشفيفة المؤثرة.

ومع هذا الذي ألقينا به إليك جزافاً؛ وكأننا نشاء لمجرانا النقدي الخلاص من حرجنا الدلالي إلى ما يتلوه من منصَّات التشكيل اللغوي، فإنَّ تأمل الحافة المعجمية على مهلٍ، يميط اللثام عن حقلين دلاليين رئيسين في النص هما:

الأول: حقلٌ حسيٌّ مكشوفٌ وملموسٌ يجهر بدلالاته في مباشرة سافرة في

حدتها: وهو يتكئ على ركيزتين متضافرتين ومتصارعتين في آنٍ؛ إحـداهما سـلطوية باذخة في صولجانها؛ يمثلها كلٌّ من: سيف الدولة، وملك الـروم. مـن هنـا يُسـوَّغُ الاحتشاد النصي بمثل هذه الدوال: ملك الروم، السيف، الكُمُّ، المجـد...إضـافةً إلى التكرار الكثير والحضور الطاغي للضمائر العائـدة عـلى سـيف الدولـة وملـك الروم في النص. وثانيتهما عسكرية حربية ذات حضور قووي فـائق يتمثـل في مثـل هذه الدوال: دروع، الزرد الضافي، السماطين، سميُّك (السيف) صدور المـذاكي، الرماح الذوابل، الجحافل، أصله، حدُّه، لونه (الضمائر عائـدة عـلى السـيف لفظـاً وعلى الأمير الحمداني دلالةً).

الثاني: نفسيٌّ يلامس أفئدة الثالوث الفاعـل في المعنـى وفي الـنص: الملكـان، والرسول. غير أنها ملامسةٌ فاضحة الخوف الذي تملَّـك مـن أرجـاء ملـك الـروم خشية الحرب والهزيمة؛ فأخذ يحتال بالرسائل ويشاغل بها عن نفسـه وعـن أمتـه الرومية؛ أملاً في صرف سـيف الدولـة عـن الحـرب، وكـذا الـذعر الـذي اعتـرى الرسول؛ فكاد رأسه يجحد عنقه، وكادت تنقد منه مفاصله حينما تدهمه الأفاكـلُ؛ أي الرعدة التي تتلبسه حال ذعره وخوفه الشديدين؛ فجعل بصره يزيغ بين الرجاء والهلكة طمعاً ورهباً، وهو في كل هاتيك الشؤون المشهدية توسوس به الوساوس المفزعة، وتقتله الظنون العوابسُ؛ فيكاد يخـرُّ مغشـياً عليـه حـذرَ المـوت، لكنـه يراجع نفسه ويمنيها الأماني العراض طمعاً في كرم الأمير المرسَلِ إليه. وبـين هـذه الحال وتلك النقيضة منها، تتوتر الدلالة وينمو المعنى بالنص إلى حافاته القصـية؛ فما تلبث بين الفينة والفينة أن تخطفك مثل هذه الدوال: يشـاغل، يجحـد، تنقـد، الذعر، الأفاكل، قاسمك العينين، الموت الهائل،قبَّل، متضائل، أسعد، أظفر، همة، استنظار، العذل، تحيَّر، هانت. ومن حافة النقيض فإن النص يبـرز البنـاء النفسـي لسيف الدولة متماسكاً رابط الجأش، ساكن الشعور بحيثيات القـوة، وممكنـات الثقة، ويقين الغلبة والتفوق بالنصر المبين.

ب – الصرف:

يسهل وسمُ هذا النصِّ بـ : «نص المفاوضة» أو «نص المساومة» بين غالبٍ ومغلوبٍ؛ من ثمَّ ينزلق بك المعنى إلى دلالة المداراة والهروب من كلفة المواجهة ووطأة الحرب الضروس. يقود إلى هذا الاستنتاج سيميائياً، البنيةُ الصرفية التي تتكلم كلامها الخاص والمائز داخل الكلمات في حومة سياقها النصي والتاريخي. وآي تفصيل ذلك؛ أنَّك ترى وزن المفاعلة الذي يفاجئك في عجز البيت الأول في الفعل المضارع الذي أتى به تعليلاً لمغزى الرسائل الكثار التي تتوالى تترى على سيف الدولة من ملك الروم، وهو قوله: «يشاغلُ». فالمشاغلة لا تكشف عن الاحتيال والمراوغة والاستماتة في كسب الوقت وحسب، وإنما تبين عن ثنائية القوة والضعف، والانتصار والهزيمة التي لك أن تمددها إلى الحضور والغياب أو الحياة والموت. وقد لجأ أبو الطيب إلى هذا الوزن التفاعلي ليعري به ومن خلاله تاريخاً لجباً من صراعٍ كانت غلبتُه لسيف الدولة بوصفه ظهوراً من ظهورات حلبات قتالية عروبية رومية ذات تمددٍ تاريخيٍّ كبيرٍ؛ كان الحمداني سقفها الأبرز تجلياً ووضاءةً. وقد عاد الْمُتَنَبِّي إلى هذا الوزن في فعليين آخرين هما: قاسم، يزايل؛ تأكيداً على هذه الثنائية في كل ظهوراتها وإن خفتت أو اختفت.

ومن الصيغ الصرفية التي تميط الحُجُبَ عن الاكتظاظ النفسي وما ينجم عنه من دلالات متعارضة، توظيفه لصيغة التضعيف في كثير من الأفعال، مثل: يقوِّمُ، عوَّجَ، قبَّلَ (مكررة) بلَّغ، تحيَّرَ، تحصَّلَ، واستخدامه صيغة أفعل التفضيل في: أسعد، أظفر، وصيغة اسم الفاعل، مثل: سابغ، هائل، واصل، سائل، عاذل، طابع، صاقل. غير أن الصيغة الصرفية الأكثر هيمنة في بنية النص هي صيغة الجمع في هيئة منتهى الجموع كقوله: رسائل، فضائل، قساطل، مناهل، مفاصل، أفاكل، ذوابل، جحافل، أنامل...، وقد جاء أكثرها معرفاً بالألف واللام؛ دلالةً على التحديد ويقين الحسم الدلالي، كما جاءت جموع أخرى مثل: دروع، جياد، دماء،

مذاكي، رماح. إنَّ احتشاد البنية الصرفية في مضمار النص بهذه الطاقة الكبيرة من الجموع، لهو البرهان اليقين على مشيئة الْمُتَنَبِّي بناء معناه وتأطير خطابه على فحوى العراك الصراعي والاحتدام القتالي في نصٍّ هويتُه مدحٌ في ظاهرها، عداوةٌ وغلبةٌ في سريرتها. ولقد استلزم هذا الوعي الشعري امتثالاً للرؤية المتنبوية، هذه البنى الصرفية واقتضاها اقتضاء الضرورة والوجوب؛ ليصل بنا إلى متغياه الذي يشاء عن جدارةٍ واقتناعٍ.

جـ - النحو:

لله درُّه عبد القاهر الجرجاني؛ إذْ شرط إرادة البيان، وقصد الخطاب، بفلسفته النظْمية؛ تلك التي تتأتى بأن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو. ولما كان قصد الخطاب في النص المتنبوي هو إقامة الحجة شعرياً وجمالياً على غلبة سيف الدولة وانتصاره على ملك الروم، فقد وظف لذلك الأنماط النحوية التي تخدم مشيئته، وتحقق مراده من التشكيل فنياً. وبه فأنت تدرك من غير ريبٍ، دلالة الحسم وفصل الخطاب في إبراز هذه الغلبة الحمدانية منذ وميض النص الأول؛ حيث احتشاد الجمل الاسمية في تقريريتها واستقرارها الدلاليين: «دروعٌ لملك الروم هذي الرسائل...هي الزرد الضافي عليه...» وكأنك بأبي الطيب وقد حسم الجدل وفضَّ الاشتباك في المنازعة الاحتمالية التي قد تسولها لك نفسك فتوحي إليك من طرفٍ خفيٍّ أن المنازلة سجالٌ، وأن المفاوضة بين ندين متكافئين...، كلَّا؛ فليس من هذه الوساوس شيءٌ يُراد، أو قصدٌ يُرتجى؛ وإنما هو الاستنتاج الحاسم بتفوق الحمداني العروبي على ملك الروم الذي يتعلل بالرسائل مشاغلةً ومداراةً. وبه انزاح نحوياً عن المقيس التركيبي في تقديم المبتدأ على الخبر؛ فقدم ما حقُّه التأخير وهو الخبر/ الحكم فاصلاً في قضيته مذْ مهادها الباكر، قاطعاً قول كلِّ خطيبٍ.

ولمَّا كان موقع الرسول من النص وهو إقامة التدلال على مغزى الخطاب وقصد العنْي من الكلام، فقد عدل الْمُتَنَبِّي عن السكون والجمود إلى الحركية

والتفاعل الدينامي في النمط النحوي الفعلي الذي يلازم الرسول هيئةً ظاهرةً ونفساً خفيةً. وبه ترصد كثافة الاحتشاد الفعلي ماضياً ومضارعاً وفق مقتضيات الدلالة المرجوة من التركيب النحوي الذي يعمد إلى تفاقم الحضور السلطوي وبذخ السطوة الحمدانية، كما يقصد قصداً مبرماً إلى تجلية مظاهر الذل والخضوع لرسول ملك الروم دهشةً وحيرةً ومذلةً. وحتى نحيِّثَ لك ذلك الزعم الذي نزعمُ، دعنا نذكرك بهذه الوثيقة النصية التي نأمل لك منها أن تستبصر بنيتها النحوية وهي تنداح وتتوالد بعضها من بعضٍ كاشفةً عن الوجودين: الجسدي، والنفسي لهذا الرسول إزاء الأمير:

أتاكَ يكادُ الرأسُ يجحدُ عنقَه ... وتنقدُّ تحت الذعرِ منه المفاصلُ

يقوِّمُ تقويمُ السماطين مشيَه ... إليك إذا ما عوَّجته الأفاكلُ

فقاسمك العينين منه ولحظَه ... سميُّك والخلُ الذي لا يزايلُ

وأبصرَ منك الرزقَ والرزقُ مطمعٌ ... وأبصرَ منه الموتَ والموتُ هائلُ

وقبَّلَ كُمّاً قبَّلَ التربَ قبله ... وكُلُّ كميٍّ واقفٌ متضائلُ

من حافةٍ أخرى، فإنَّ الضمائر النحوية تلعب دوراً مركزياً في نشوء الدلالة وتوجيهها وتحييثها؛ من حيث هي العصب الأكثر حساسيةً وتأثيراً في المعنى. ونص الْمُتَنَبِّي ينبني على ضميرين اثنين يمثلان الغياب والحضور، هما: هو أو هي أو هم، ظهوراً واستتاراً، وضمير المخاطب بالكاف الدالة على سيف الدولة. ولئن كان ظاهر الأمر على أن الخطاب قائم على ثنائية الرسول وسيف الدولة، فإن قصديته وحقيقته معاً تكشفان عن الحضور المضمر لملك الروم متدثراً في طيات رسوله المُرْسَلِ من قِبَلِه. فالملك الرومي هو قصد الخطاب الشعري وعين الغاية منه، كما هو متغيا التداول والشيوع، وما رسوله إلَّا وسيلة يتوسل بها كلٌّ من الملك الرومي والشاعر الْمُتَنَبِّي لإنجاز مأربه وإن اختلفت الغايات، وتباينت المقاصد. وبه يتبنك خطاب الغياب في النص ليحمل في طياته زمرةً من الدلالات

السالبة أقلها الدهشة والحيرة، وأجلها المذلة والانهزام؛ فيما كاف الخطاب الحمدانية تجلجل صهواتها حضوراً وانتصاراً وهيمنةً. لذلك نرصد ضميرياً هذه الثنائية الحادة في تباينها: اهتدى، يسقي، مشيه، لحظه، أبصر (مكررة) قبَّلَ (مكررة) أراد، أقبل، عادَ...، وفي المقابل: لفظها عليك (مكررة) أتاك، إليك (مكررة)، فقاسمكَ، سميكَ، منكَ، كُمّكَ، لك، عاينتكَ. إنها إرادة القوة التي يفتتن بها الْمُتَنَبِّي فتتجلى في لعبة الضمائر على نحو ما هو ماثلٌ حضوراً وغياباً باذخين، كما تتجلى سيميائياً في شيوع حركة الرفع، وهي الضمة، في النص في جوفه وفي طرفه مكينة في القافية؛ امتثالاً وتمثلاً لفحوى الالتئام والتماسك والترابط ذي القوة والجبروت وما ينجم عنها من رهبوت يفكك أواصر النفس المعادية ويحطم رباطة جأشها.

فتنة المجاز:

بما أنَّ النص المُتَرَبَصَ به سيميائياً شعرٌ؛ فهو منزاحٌ عن المقيس والمعهود من أنظمة الكلام وصنوف خطاباتها بحكم هويته الجمالية المائزة له من الأغيار. غير أن وعينا به في هذا الحيز من المقاربة يتعلق بشأن توظيف الخطاب الشعري لإجراءات البلاغة في تموضعها داخل النص، وسبل اشتغالها متداخلة ومتناغمةً لأجل إنجاز غاية الكلام وقصد الخطاب. يبدأ النص بزخة انزياحية كثيفة في مجازيتها ينهض بها التشبيه البليغ على امتداد بيتين كاملين يقعان في الصدر من النص ويتملكان فوهة مطلعه ومولج استهلاله؛ فإذْ بك تفاجأ بانزياحٍ تركيبي ذي علاقة بالإجراء البلاغي التشبيهي؛ فيخطفك النص بتقديم الخبر/ المشبه به على المبتدأ/ المشبه منذ الرعشة الأولى لاحتكاك به: «دروعٌ لملك الروم هذي الرسائلُ...» على أن وعينا بميكانزم الدلالة في حيازة المجاز لا يراد بها ومنها حَرْفيةَ المعنى في إيراد وجه المشابهة بين طرفين؛ وإنما تفتح قوى المجاز على خلق حقيقةٍ من نوعٍ آخر أكثر بياناً وأشد سطوعاً وإبهاراً ونفاذاً إلى مخيلة المتلقي. وبه فالتصور الجديد الناجم عن وعينا بالرسائل التي صارت بقوة المجاز دروعاً؛

ثُمَّ تصاعدت دلالياً وجمالياً فزادت كثافتها لتتجلى زرودًا ضافيةً على ملك الروم، هي ما يفتح لنا أفقاً عميقاً في جدارية التاريخ الصراعي بين العرب المسلمين والروم، صراع يتجاوز الغلبة إلى حتميات التحول العقدي أو الفناء الوجودي. وبهذه الزخة الكثيفة الرشيقة في كتلتها النصية، يفلح الْمُتَنَبِّي في وضعنا وجهاً لوجه أمام حلبات الصراع بامتداداتها التاريخية وتعارضاتها العقدية والحضارية التي يمثل سيف الدولة وملك الروم ظهورها الأحدث زمناً والأكثرطزاجةً بالنسبة لأبي الطيب. لكن الْمُتَنَبِّي يتجاوز مدونة التاريخ، بل يعمد إلى إهمالها وتقزيم حقائقها ليفسح لنفسه عبر لعبتي الشعر والمجاز، سبيلاً أخرى يدوِّرُ فيها الأحداث ويخلقها مرتبةً وفق عين الشعر وعلى قدِّ مهارته هو في الحوك والصناعة؛ لتدرك بعمق عميقٍ كيف أنالسفارة التي قام بها رسول الروم موفداً إلى سيف الدولة، قد تحولت شعرياً إلى حدثٍ ممسرح تتخلله سرود خفية تحكي لك حكاية العرب والروم ومن ورائهما حكاية الحضارتين المختلفتين في مناحٍ شتى. من هنا يعمد الْمُتَنَبِّي إلى فحص غوائر الرسول وفضح سرائره في مهارة فذة وعبقرية باذخة؛ مركزاً على إبراز التناقض بين قطبين متصارعين أولهما العطاء أو المنع، والغلبة أو الهزيمة، وآخرهما الحياة أو الموت.

من حافةٍ أخرى، لقد مَهُرَ الْمُتَنَبِّي في سنِّ آلته البلاغية وبالغ في رهافة حدِّها لأجل إنجاز مغزى الخطاب سياسياً وعسكرياً وجمالياً؛ فركن إلى الإجراء الكنائي يتكئ عليه تترى في مفاصل نصية تتوالى في دروب النص بكثافةٍ لافتةٍ. وبه فلك أن تتأمل هذا الحشد الكنائي الكثيف في هذه الأبيات الثلاث التي نسوقها إليك من النص؛ لتعلم علم من لا ريب عنده، مهارة الْمُتَنَبِّي في استثمار المعطى البلاغي حتى أقصاه فتنةً ووضاءةً:

أتاك يكاد الرأسُ يجحدُ عنقه	**وتنقد تحت الذعر منه المفاصلُ**
يقوِّمُ تقويمُ السماطين مشيَه	**إليك إذا ما عوَّجته الأفاكلُ**
فقاسمك العينين منه ولحظه	**سميُّك والخل الذي لا يزايلُ**

وأنت إذْ تنظر في هذه الأبيات ثم تمعن في النظر، تعتريك من غيرشكٍّ، رعشة الالتذاذ بالجمال الشعري من هول الانكشاف النفسي الذي مارسه الْمُتَنَبِّي على الرسول وقد خلقه شعرياً من داخله، وصاغه من خارجه، ثم قدمه لك وجوداً مبعثراً من حمى الرعب، وأثر الأفاكل التي تتملكه فتصيبه رعداتها مداهمةً فرائصه التي تعوج به ذات الشمال وذات اليمين فلا مقوم لها إلَّا السماطان؛ أي الصفان من الجنود في حضرة الأمير. ولعلك واعٍ بحذقٍ أنْ ليس المراد من جحود الرأس العنقَ، والمفاصل التي تنقد من الذعر، ومقاسمة العينين الأمير والسيف، محض إبراز الخوف الرسولي وفضح ضآلته حتى كاد لا تحمله قدماه فتعوجتا ومالتا به، وإنما الأهم هو الطرف النقيض المسكوت عنه وهو إقامة صولجان القوة، وأبهة الملك، وعظمة السلطان التي فعلت فعلها في الرسول ومن ورائه قومه الروم. هذا هو عين الخطاب وكبد قصديته؛ فأمسك به، واشدد عليه بالنواجذ كلها.

في هذا الصدد الصوري والتخييلي، يبدو لافتأ بقوة سيميائية العينين من لدن الرسول الموفد. وللعيون كلامها ولغاتها حينما تتعطل لغة الكلام، وما أدراك ما العين وما تقول خفيةً وإيحاءً؟!! لكن عين الرسول ليست عين أمير الشعراء العاشق كما في بيته الشهير:

وتعطلتْ لغةُ الكلامِ وخاطبتْ — عينيَّ في لغةِ الهوى عيناكِ

ولا هي عين محبوبة جرير بن عطية في بيتيه الشهيرين:

إنَّ العيون التي في طرفها حورٌ — قتلننا ثم لم يحيينا قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك له — وهن أضعف خلق الله إنسانا

ليست عيون الوامق؛ وإنما عيون الخائف الوجل الذي يرى الموت رأي العين، بل هو يذهب إليه وهو ناظرٌ! من هنا قاسم سيفُ سيفِ الدولة عيني الرسول؛ فأصبح مشدوهاً مرتعداً بين الموتين: موت الإرادة الذي يصدر عن الأمير، وموت النفاذ الذي ينفذه السيف؛ من حيث هو سلاح الأمير وآلة الموت.

على أن في الصورة تصوراً آخر يجعل الأمير مصدر العطاء وأمل النجاة؛ فيما السيف شارة الموت ومعلم العدم. هكذا نقرأ البيت الثامن:

وأبصرَ منك الرزقَ والرزقُ مطمعٌ   وأبصرَ منه الموتَ والموتُ هائلُ

فالفعل «أبصر» المكرر في الصدر من الشطرين، يكشف عن نظام الاتصال البصري في مدونة الصورة التخييلية عبر الاستعارتين المكنيتين. وهو فعلٌ يتجاوز البصر إلى البصيرة؛ بمعنى أن الإبصار هنا هو رؤية ومعتقد في آنٍ. فهو إذْ رأى الأمير بعينه طمع في كرمه وعطائه، ولما رأى السيف تراءى له الموت والهلاك. والصورة تتوتر وتنشد خيوطها بفعل الإمكان والاحتمال؛ من حيث إن الرؤى كلها وارد أن تتحقق أو لا. وهذا مدار الروعة واللوعة معاً. ولقد استنفد الْمُتَنَبِّي هذا الإجراء البلاغي حتى المنتهى؛ إذْ تراه يوظف دال «السيف» اسماً وشخصاً للدلالة على الآلة والأمير المسمى بها. ومنه يخلق الْمُتَنَبِّي متخيلاً أمثولياً لسيف الدولة يعرج به صوب العجائبي والسحري؛ الشأن الذي أصاب الرسول بحيرة مدهشة:

تحير في سيفٍ ربيعةُ أصلُه   وطابِعُه الرحمنُ والمجدُ صاقلُ

وما لونُه مما تحصِّلُ مقلةٌ   ولا حدُّه مما تجسُّ الأناملُ

وهكذا أفاد أبو الطيب من المعطى المجازي في بناء رؤيته وفي إنفاذ خطابه على نحو لافت استثمر فيه إمكانيات البنية التقابلية لفظاً ودلالةً، ومعطيات الإيقاع الثرة في البحرالطويل بمقاطعه الصوتية المختلفة:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الرموز والشيفرات الثقافية:

تتحول بعض دوال النص الشعري إلى سيمياء إشارية ذات خصوصية في أنظمتها الاتصالية والاجتماعية والثقافية والسياسية والعسكرية. ونص الْمُتَنَبِّي الذي نحن في حضرته به عديد من هذه الإشارات التي وراءها ما وراءها من

التأشير والتدليل على فحوى الخطاب والقصد منه. من ذلك ما يأتي:

أ – الرسائل/ الرسول:

تبين هذه الإشارة عن نمط خاص من أنماط الاتصال في المعيش الاجتماعي والسياسي...؛ ذلك أن رسول الْمُتَنَبِّي في نصه الشعري يجسد هذا النمط من الاتصال الدبلوماسي بين أنظمة سياسية متباينة أو متصارعة. وهو يتمتع بحرمة وحصانة تكفلان له الحماية والسلامة من كل شرٍّ. وقد وظف الْمُتَنَبِّي المدلول الإشاري للرسائل وللرسول للكشف عن الصراع ومآلاته التي تؤكد غلبة سيف الدولة ومن ورائه أمة وحضارة؛ فيما هي تبين انهزام الروم ملكاً ورسولاً وأمةً وحضارةً.

ب – ملك الروم/ سيف الدولة:

هذان الرمزان يجسدان النظام السياسي في قمة تجليه السلطوي في رأس هرم الحكم عرباً وروماً. وحضورهما في النص على نحو ما تمثلهما الْمُتَنَبِّي، يكشف بذخ الصراع واحتدام الأزمة وبلوغها ذروة سنامها. لكن كينونة الرمزين في حيازة النص تدعم مقولة الغلبة وخطاب التفوق العروبي على الرومي.

جـ – الْكُمُّ:

تفتح هذه الإشارة على ثقافة الملابس في النمط الاجتماعي العربي وبخاصة في خصوصيته السياسية والسلطوية؛ من حيث إن شأن تقبيل الكم دليلٌ على الخضوع والطاعة والاستسلام، كما هو شارة التبجيل والاحترام والمهابة. ويلاحظ في شأن إشارة تقبيل الكم سبقها بتقبيل الأرض بين يدي الأمير؛ إبانةً عن الذل والضعف والخضوع. وهذا تقليد متجذرٌ تاريخياً في الموروث الثقافي السياسي العربي.

د – السيف:

لعلَّ السيف هو أهم هذه الدوال ذات البعد الإشاري والرمزي في النص؛ وذلك لحيثيتين:

الأولى: تتعلق بخطاب القوة ووعي السيادة والغلبة والهيمنة. فالسيف هو السلاح القووي الأكثر حضوراً وتأثيراً في سياق النص تاريخياً. وقد جعله الْمُتَنَبِّي منبع الذعر ومنبت الرعب اللذين داخلا الرسول الرومي وملكا منه زمام أمره.

الثانية: تتعلق باسم الأمير «سيف الدولة» وهو قصد الخطاب وغاية المدح والتداول في المقام السياسي والسلطوي. ولهذين الحيثيتين قاسم السيفُ السلاحُ السيفَ الأميرَ عيني الرسول يأساً ورجاءً. من حافة أخرى فإن العبد الإشاري للسيف حين يتخطى مضايق اللسان الحرجة إلى أفضية الموسوعة، فإنه يفتح الوعي على مقولة التاريخ، وميزة النسب أصلاً ومحتداً؛ لنجد أنفسنا إزاء سيفٍ أميريٍّ أصله قبيلة ربيعة العريقة في شرفها وسؤددها، وأنه مخلوقٌ إلهيٌّ؛ أي صنعه الله لا الإنسان، وغطاؤه المجد؛ ليتبنك فينا خطاب الأمثولة في كمالها وجمالها وجلالها على أعظم ما يكون الخلق الشعري:

تحَيَّرَ في سيفٍ ربيعةُ أصلُه وطابِعُه الرحمنُ والمجدُ صاقلُ

وخلاصة القول الذي نشاء زمَّه بزمام الاقتضاب، أنَّ أبا الطيب قد تقرَّى على مهلٍ وفي تؤدةٍ وئيدةٍ رسول الروم، ثمَّ راضه من غوائره؛ فكشف سرائره، وفضح عوراته ومن خلفه عورات قومه المهزومين. لقد خلق الْمُتَنَبِّي رسوله في نصه وفق اشتهاء القدرة الشعرية في الصناعة والإبداع، خلقه على عينه حسب مشيئته التي ارتادته فحصاً وتحليلاً مفاقمةً ضعفه وهوانه هو ومليكه؛ لتُعلي مقام الحضرة الأميرية الحمدانية في سُدَّةِ بهائها وصولجان سطوتها وسلطانها العظيمين. إنَّ نص الْمُتَنَبِّي الذي تربصنا به من حافة السيمياء ليس محض حضرة للشعر، ولا هو مجرد فضاء لغوي للجمال، وإنما هو ساحة حربٍ ضروسٍ أقامها أبو الطيب، وانتصر فيها لبني جلدته، وفضح خبيئة المساومة والمداراة بالرسائل الرومية في آنٍ معاً.

(٤)

(الشعر والرسم بالكلمات)

بادئ ذي بدءٍ، أستميحُك، أيها القارئُ الكريمُ، إِذْنَاً – ولعلَّك في غير عجلةٍ من أمرك – في تبيان شأنٍ مهمٍ يتمثل في جملةِ إشاراتٍ دالةٍ على نحو ما ستردُ تترى في هذه المقالة مذْ باكورتها الأولى؛ أهمها:

١- نأمل من قارئنا المفضال، ونأمل له، ألَّا يقعَ فريسةً ميسورةً لغَرَرٍ قد يأتيه من العنوان الذي اصطفيناه لهذه المقالة على نحوٍ مقصودٍ وهدفٍ مرصودٍ؛ فيتوهم عَجِلاً أن سبيلنا السابلة التي عزمنا على المضيِّ فيها، هي عينها سبيلُ الشاعر الفحوليِّ والسياسيِّ الكبير نزار قباني الذي وسم إحدى قصائده، المشهورة بهذا الوسم: «الرسم بالكلمات». وهي قصيدة حازت تموضعاً مائزاً في أفضية الديوان، أهَّلها لتكون وسمه الرئيس وعنوانه الدال على هوية شجرة نسبه وامتياز فنه من الأغيار المشابهة له. وإذا شئتَ أن نذكِّرَك بمطلعها وختامها، ذكرنا لك هذين البيتين؛ رغبةً غير بريئةٍ منَّا في حثِّك على قراءتها كاملةً:

لا تطلبي منِّي حسابَ حياتي　　　إنَّ الحديثَ يطولُ يا مولاتي

... ...　　　... ... ...

كلُّ الدروبِ أمامَنا مسدودةٌ　　　وخلاصُنا في الرسمِ بالكلماتِ

٢- ليس من مرام هذه المقالة- أيضاً – أن نقتفي أثرالنقاد في حديثهم عن علاقة الشعر بالرسم؛ وبخاصة في تتبع أطاريح فرانكلين روجرز في كتابه المهم: «الشعر والرسم»...أو غيره من الجهود العديدة والحثيثة التي كشفت عن سفور هذه العلاقة بين الفنين وتداخلهما معاً تداخلاً عضوياً وجمالياً؛ إذْ الشعر رسمٌ

ناطقٌ، والرسم شعرٌ صامتٌ ...وهلمَّ جراً من الأقاويل البادهة في سطوعها بداهة شمسٍ في رابعةِ نهارٍ. ونحن على أملٍ كبيرٍ بمعرفة القارئ إياها وإدراكه أبعادها، وأنَّ سفْحَ كثيرِ مدادٍ أو تبديد عظيم طاقةٍ في شأن تكرارها، أمرٌ لا طائل منه ولا رجاء لزيادة فيه.

٣- إشارةٌ ثالثة تفتتن بالتجريب، وتتلبس مغامرة الاجتراء؛ إذْ نعزم، في هذه المقالة، على مغادرة سبيل النقد المألوف في هكذا شأنٍ؛ حيث يعمد الناقد إلى تحشيد نقده برطانة يوحي إلينا أنه عالمٌ بطياتها وحكيمٌ بشأنها. ثمَّ أنت إذا تأملتَ منجزه، في عظيم تؤدةٍ وكثير أناةٍ، هالك محصولٌ نزرٌ يفضي إليه؛ إذا هو قرر، في غفلة من وعيه، معاركة النص الشعري، وخوض نزالٍ أليمٍ معه؛ لتكتشف في مآل أمرك، كيف تمخض الجمل عن فأرٍ هزيلٍ؛ فيتقطب منك الجبين، وتضرب كفاً بكفٍّ منفِّساً عن اغتياظٍ واعتياصٍ كبيرين! لهذا كلِّه – ولغيره مما يَصْعُبُ ذكرُه – قررنا أن نغفل- عمداً- كل هاتيك النصوص والأقوال والرؤى النقدية التي عبَّدت مساراً ما في أفضية الشعر والرسم؛ لنقف وجهاً لوجهٍ أمام النص الشعري؛ نتقرَّاه على مهلٍ، ونستلهم مغزاه ومقاصده عبر فعل الإصغاء الرهيف والتسمُّع الفضولي الذي يستعذب آلامه في فتنة كشوفاته وغواية استحضار الأسئلة النصية الوازنة...إنه على الاختزال والاقتضاب، يمكن القول: ما نسعى إليه هنا، هو الإفساح عن الخبرة الشخصانية في الوعي بجمالية النص الشعري حال بكارة معناه على خاطرنا؛ متخففين من الحمولات الواردة من الخارج أو المنبعثة من التراث؛ لعلَّما هكذا تجريب يفضي إلى جرأة محمودة في تراكم منجزٍ نقديٍّ ينبثق من ذاتنا النصية الإبداعية العربية. ولئن كنا نعلم علم يقين كلفة أمرنا هذا، فحسبنا منه شرف المقصد ومتعة الغواية بالتجربة.

...أمَّا قبلُ؛ فإليك النص الشعري الذي نتربَّصُ به:

يقول الْمُتَنَبِّي في وصف الجيش:

وذي لجبٍ لا ذو الجناحِ أمامَه … بناجٍ ولا الوحشُ المثارُ بسالمِ

تمـرُّ عليـه الشـمسُ وهـي ضـعيفةٌ **تُطالعُـه مـن بـين ريشِ القشـاعمِ**

إذا ضوؤها لاقـى مـن الطيـرِ فرجـةً **تدوَّرَ فـوقَ البـيضِ مثـلَ الـدراهمِ**

ويَخْفى عليكَ البـرقُ والرعـدُ فوقَـه **مِـنَ اللَّمْـعِ في حافاتِـه والهماهِـمِ**

ربما يكون من اللائق بفاتحة التأويل الذي نشاؤه تجاه نصنا المُتَرَبَّص به من قِبَلِنا، التذكير بمستخلص الدلالة من الدال الرئيس وهو عنوان المقالة: «الشعر والرسم بالكلمات»؛ لينحسر مسارنا من شأن الشعرية النصية في «الصورة» التي هي الركن الثالث من أركان الشعر وأطواده الراسخة:(اللغة، الموسيقى، الصورة). ولئن كانتا اللغة والموسيقى مهمتين للغاية في تمكين الأبنية النصية كما هو معلوم للكافة بالضرورة، فإنني أشاء إنجاز ممارسة سافرة في انحيازها للصورة الشعرية والنظر إليها نظر الجوهر من العرض، واللُّبِّ من اللباب... الصورة الشعرية في حفرياتها البادهة والعميقة رأسياً وأفقياً، هي الهوية النووية - نسبةً إلى النواة – التي تمثل عصارة النوع الشعري وتقع منه موقع المغاير للأشباه والنظائر...إنها – فيما نرى – العمود الأهم في امتياز الشعرية التي تُصنع على عين الفنان الذي يعمد إلى الانتصار لفنه بالصورة الفاتنة؛ إذ الشعر جنس من التصوير الذي يتشكَّل خطاباً قائماً على التخييل والمحاكاة؛ وهما المعتبران فيه عند الخُلَّصِ من النقاد.

غير أننا نبتغي الإشارة إلى تصور الصورة التي نريد، وهو تصور يتجاوز الإدراك الجزئي للصورة ممثلةً في: التشبيه، الاستعارة، المجاز، الكناية، إلى حيث الوعي بها لوحةً مرسومةً بعناية فائقةٍ وعبقرية فذةٍ. الصورة هنا بمدركاتها الحسية والمعنوية والتجريدية ... تجتاز الجزئيات والفرادى؛ إلى حيث اصطناع فضاءٍ ذي صبغة تناغمية تمزج بين الوصف والحركة مستثمرةً المعطيات الصورية المتعددة في تشكيل بناء محكم يتخطى التجسيم والتشخيص إلى الخطاب الدال والمغزى الرسالي. وبه تتحول مُشَكِّلَاتُ الصورة من المعطيات المختلفة إلى مرتكزات إشعاع وتدليل وتوهج مكوِّنةً لوحةً كليةً كبرى تتوارى فيها الجزئيات الفرادى

لحساب المغزى الكلي الذي يستثمرها ولا يلغيها؛ فتبلغ بها كُـلَّاً مجتمعاً، مبلغَ العجبِ، وتصل به حدَّ الأسطرة التي تنفث في النص وفينا نفث الشياطين المَـرَدَةِ الذين يملكون قدرة الوحي وطاقة التَّكَلُّمِ بنفاذٍ وغوايةٍ.

تقودنا هذه النظرة الكلية إلى النص بوصفه لوحة مرسومة، إلى محاولة تفكيك المعطيات الصورية في النص؛ لنجد أنفسنا إزاء تضافر حيٍّ وحيويٍّ لمكونات منسجمة من أشتاتٍ متفرقاتٍ منها: إنسانية (الجيش، الممدوح) حيوانية (الطير، الوحش، الريش، النسور، الخيول) طبيعية (الشمس، الضوء، البرق، الرعد، اللمع) صوتية (اللجب، الهماهم) شعورية (النجاة، السلامة، الخوف، الضعف، المطالعة) معدنية (السيوف، البيض، الدراهم) حركية (تمرُّ، تطالع، لاقى، تدوَّرَ، يخفى).

والآن بعد أن فردنا المكونات الصورية أمام أعيننا، علينا أن نسأل عن كيفية التشعير ممثلاً في الخطاب الكلي المهيمن الذي أفلح في نظم هذه المكونات المتباعدات ذات الكثرة والاحتشاد- أفلح في نظمها في بنية فاعلة أضفت عليها من سلطة فعلها؛ فإذْ المختلفات مؤتلفات، والمتباعدات متقاربات، وإذْ الأجناسُ كلها تلتئم وتتضام ملتحمةً التحام البناء المرصوص في شيء واحد له صفة الوجود والحضور كما له فاعلية الخلابة والسحر والاستيلاء على مخيلة المتلقي عبر تداخل الحسي بالشعوري، والمشخص بالمجرد على هذا النحو الفريد المدهش. غير أن آي تفصيل هذه الدهشة تتجلى في هذا التشكيل الذي يضارع – إلى حدٍّ ما – ذلك التشكيل السينوغرافي في أدبيات المسرح المفتوح؛ الذي يُقصد به البيئة المكانية للعرض وأحداثه من ديكورات، ومنصات، وإضاءات، وأصوات، وألوان، وخيالات...؛ حيث تنصهر كل هاتيك المعطيات في فضاء واحد يمثل التشكيل النهائي للحدث والرسالة معاً. من ثمَّ فإنه من الحتمي النظر إلى النص الشعري على أنه فضاء صوريٌّ ذو كينونة نابضة بروح وبوحي واحدين. في هذا الصدد يمكننا برهافةٍ، وعي المدرك الصوتي الذي يعمد الْمُتَنَبِّي إلى اقتحام

مسامعنا به في فجأةٍ داهشةٍ: (وذي لجبٍ) لينبعث فينا فعل التخييل الشعري على ضخامة جيشٍ ذي جلبةٍ وأصواتٍ وضجيجٍ للممدوح (الحسن بن عبيد الله) وكأن المفتتح الصوري جوقةُ عرضٍ مسرحيٍّ أو موسيقى تصويرية لمشهدٍ سينمائيٍّ مفعمٍ بالتوترات الصراعية التي تقف بالحياة على حافة الموت في فعل مخاطرة بلا انتهاء. هذا المعنى الصولجاني والقووي المغتصب حاسة السمع، وكأنَّ في أذن الجوزاء منه زمازم، يجعل المرء يتداول أُنمله العشر في مسمعيه من فرط دويِّه؛ كما قال الْمُتَنَبِّي نفسه في وصف الجيش في نص آخر:(وأن تُرى لك الهبوات السود والعسكر المجر...، وتركك في الدنيا دوياً كأنَّما تداول سمع المرء أَنْمُلُه العشرُ) ثمَّ يأخذ في التمدد والتنامي مشكِّلاً خطاباً قائماً على مقولة الرعب والفتك؛ حيث لا نجاة لحيٍّ منه؛ فلا طير - مطلق جنس الطير - ينجو، ولا الوحوش المفترسة – كل الوحوش بلا استثناء - تسلم منه؛ بعد أن أدركها الرعب وتملك منها الخوف الشديد (ولا الوحش المثار «الخائف» بسالم). وبه فنحن إزاء افتتاح صوري لرسم لوحة حربية تتشظى قوةً وصراعاً، وتمتلئ رعباً وصدمةً وخوفاً أخافَ ما لا يخاف كالوحوش الضارية والطيور الجارحة؛ ليعم الرعب الكون الحيواني اللاعاقل غير تاركٍ شاردةً ولا واردةً بلا رَهَب. وأنت إذْ تتروَّى في وعيك بالصورة، ترى أنَّ أبا الطيب قد زخَّ طاقةً صوتيةً هائلةً ليملك منك أمرك عنوةً؛ فتُسْلِم له مسمعَك، وتُعِيْرَه كلَّ خاطرك وكِيانك، في سياقٍ لا تأبه فيه بصوتيات الكلمات، وإنما بجلبة ذلك الجيش الأسطوري الذي هزَّ الوجود. غير أنك تُدهش بمفاجأة انتقالك، أسراً وقهراً، من المدركات السمعية إلى تحولٍ بصريٍّ وشعوري؛ لكأنِّي بأبي الطيب يكتب بعينه، ويرسم بأنامله وريشته؛ فإذْ البُعْدُ المشهديُّ يتبلور في هيئة الطيور المذعورة بإدراكها لزوم الموت مهما بالغت في الفرار؛ فيما الوحوش ترتعد فرائصها ليقينها من الهلاك. وأنت بحضرة هذا البيت وحده، قد تمَّ الاستحواذ على متخيلك سمعياً وبصرياً لتُسْلِمَ قياد أمرك وفكرك وذائقتك لتنقلات الصورة المشهدية لجيش مؤسطرٍ منذ وميض إطلالته الأولى.

في البيتين الثاني والثالث، تكتسب الصورة سمةً مشهدية ذات إيقاعٍ حركيٍّ حسيٍّ ساحرٍ في جلاله وجماله؛ لأنسنته غير العاقل وعقلنته بإكسابه خاصيةَ الإدراك والفعل للمكون الشمسي الذي يتأطرُ مذهولاً من كينونة الجيش الجرار؛ بما أثاره من لجبٍ وغبارٍ؛ لتتشكل غمامة من الوميض الترابيِّ الواصل والفاصل في آنٍ، بين الشمس والجيش؛ حيث تراه ولا تراه معاً لكثافة الأحجبة من الغبار ونسور القشاعم بريشها الممدود مظلةً فوق الجند وهم سائرون. وأنت إذْ تُحدِّقُ متريثاً غير عجلٍ، تكتشف في الصورة سيرورة الحركة الشمسية وقد خُلقت خلقاً آخر بعين القصيدة؛ فإذْ الشمس أم النور ومانحة الحياة للكائنات الحية، تتجلى خَفِرَةً، حييةً، ضعيفةً؛ تتسلل خفيةً في مرورها على الجيش، نافذةً من بين ثنايا الريش والعثار، متكورةً جمالياً في هيئة الدراهم بلمعتها وفتنة غوايتها المضمرة في حضورها ضمن حيثيات الصورة. وهذه صورة مكينة في وعي أبي الطيب لكثير أسباب عالقة ببخله وشحِّه لا مجال لاستقصائها هنا، لكننا نرصد حضور الصورة الفتنة والفاتنة في خاطر الْمُتَنَبِّي في نصه الشهير في وصف شعب بوَّان؛ إذْ يقول:

وألقى الشرقُ منها في ثيابي ... دنانيراً تفرُّ من البنانِ

على أنَّ تعانق المجاز بالتشبيه في منجزٍ استعاريٍّ فاعلٍ، قد أتى أُكله شهياً في ضعضعة الشمس بجبروت نورها وقلب حقيقة شأنها؛ حيث إنَّ الشمس ثابتةٌ والجيش هو المتحرك؛ لكنَّ المتخيل الشعريَّ يعمد إلى المغالطة؛ لتتبلور كياناً أنثوياً فضولياً مأخوذاً بهالة الوجود القووي والحربي في الصورة؛ فتعمد إلى إشباع رغائبها المفتونة بمعرفة المشهد عبر فعل «المطالعة» من بين ريش القشاعم. وبه ترتقي الصورة مشهدياً في بعديها الحسيِّ والحركيِّ لتتكوَّر طبقات متراكبة بعضها فوق بعضٍ؛ الجيش فوقه القشاعم، فوقهما غمامة الغبار؛ تعلوها أشعة الشمس ممتزجةً بخلابة البرق وضجيج الرعود المتوالية؛ ليختلط النور بالعتمة، والحضور بالغياب، والوصف بالسرد، والحركة بالسكون، والزمان بالمكان، والقوة بالضعف، والرعب بالطمأنينة في شغفٍ جسورٍ صوب الآتي في غوايته

المستقبلية وما تضمره من وعود بالحياة والموت معاً للممدوح والنسور من حافة، وللعدو والطيور والوحوش المثارة من حافة ثانية.

في الركن الأخير من اللوحة المرسومة بعناية فذةٍ، يتمم الْمُتَنَبِّي بأنامل الفنان الرسام، الصورة في بعدها الكوني من خلال تمديد الحضور الحسيِّ للطبيعة بأصواتها الرعدية، وبألوانها البرقية اللامعة، في مقابل لمعة سيوف الجيش والأصوات الناجمة عن «الهمهمة» في الصدور. ولعلَّه من يسير الفقه في المقايسة، إدراك امتياز الطبيعة وغلبتها على الفعل الإنسانيٍّ في البرق والرعد. لكن الصورة المتنبوية ذات كيمياء تحويلية ساحرة؛ من حيث هي طاقة قلبٍ ومغايرةٍ للقساطيس والمَعْيَرَةِ، فإذْ بك تشهدُ – بقدرة المتخيل الشعري – غلبة لمعان السيوف على برق السماء، وتُفتنُ بتفوق الهماهم المحشورة في صدور الجُنْدِ على الرعد برغم حدته وجبروته. ولك أن تعلم أن لايقين فيما ترى وتشاهد في الصورة، وليس لك أن تطلب اليقين منها أو فيها، وإنما عليك أن تستسلم خَدِرَاً مأسوراً لسكرة التخييل الشعري مستعذباً مدهشاته في محاكاته وتكاذيبه؛ لأن كذبه هو عين حقيقته الفنية التي تُقْبِلُ عليها على علمٍ مُفَصَّلٍ من قبلُ؛ فتقبلها على عِلَّاتها الجمالية متمتعاً بخلْق شعريٍّ مرسومٍ في كلماتٍ، يهزم الطبيعة، ويتفوق على الكون. وهذا هو فحوى الخطاب الشعري حين يعمد عبر طاقته التصويرية البديعة، لنقلك من حال الحقيقة والواقع إلى حال الجمال والجلال. وبه تدرك تمام اللوحة وكمالها في سقفها الأعلى؛ لترى أن كل دالٍّ من دوالها قد أخذ موقعه في الصورة في هوية قشيبة تمنحه الحياة والقدرة على الإنجاز والتأثير؛ لتشتبك المدركات السمعية واللونية البصرية، مع مغارات المشاعر والانفعالات في طاقة احتدامٍ وغواية إصرارٍ على حيازة النصر وافتخار الممدوح بسلطته وسلطانه في تجليهما القووي المعرَّى في الحضور العسكريِّ الخشن على نحو ما فَعَلَ فِعْلُ التشعير حين قصد إلى تشكيل الصورة زماناً ومكاناً عبر الرسم بالكلمات.

...أمَّا بعدُ، فكأنِّي بك وقد أصابَك بعضٌ من شَدَهٍ؛ تثور وتصول قائلاً: لَعَمْرُكَ

لقد أطلتَ وبالغتَ؛ فليس لابن الحسين الْمُتَنَبِّي في صورة الجيش على نحو ما أسلفتَ، كثيرُ فضلٍ ولا عظيمُ إبداعٍ، فقد سبقه إليها زمرةٌ من الشعراء منذ الجاهلية حتى أيامه؛ حيث وردت عند النابغة في قوله:

إذا غزا بالجيشِ حلَّقَ فوقَهم   عصائبُ طيرٍ تهتدي بعصائبِ
جوانحَ قد أيقنَّ أنَّ قبيله   إذا ما التقى الجمعان أوَّلُ غالبِ

ووردت عند مسلم بن الوليد في قوله:

قد عوَّد الطيرَ عاداتٍ وثقن به   فهنَّ يتبعنه في كلِّ مرتحلِ

وعند أبي نواس في قوله:

يتوخى الطيرُ غدوتَه   ثقةً باللَّحمِ من جَزَرِه

قلنا لك: نعم، إنَّ لما قلتَه وجاهةً، وعليه من الحق طلاوةٌ؛ إذْ المعنى قديم جديدٌ، وقد فُتِنَ به كثيرٌ من الشعراء خلافَ ما ذكرنا؛ لعلَّ من أبرزهم أبا تمام الطائي...، لكنه من الحق والحقيقة معاً أنَّ هؤلاء جميعهم كيانٌ جماليٌّ ذو هويةٍ متقاربةٍ متناسخةٍ موشعةٍ بالتقليد ووقوع الحافر على صنوه، فيما أبو الطيب وحده كيانٌ آخر وهويةٌ مغايرةٌ. ولئن كان سليلهم نسباً وصهراً، فهو مائزٌ عنهم فرادةً وفناً، مختلفٌ مذاقاً وحدةً؛ فكأنِّي به منهم يقعُ موقعَ الخمرِ المُصَفَّاةِ المعتقة بجمالية الصنعة والفن، من العنبِ الخام بعبله وطزاجته. أوليس هو القائل:« فإنَّ في الخمرِ معنىً ليس في العنبِ». بلى! إي وربي إنه لكذلك. ولئن راودَك ريبٌ من الأمر فمَلَكَ منك قلبَك، وأجهز على خاطرك، فتأمل مسرفاً قوله في هذا البيت متألقاً في رسم الصورة عينها:

سحابٌ من العِقْبَانِ يزحفُ تحتَها   سحابٌ إذا استسقتْ سقتْها صوارمُه

فلعلَّ لنا بعده حديثاً مترعاً بالحجاج والتفاصيل الكاشفة عن أعاجيب أحمدَ وفتونه بتجلية الصورة وتحليتها في بذخٍ نادرٍ.

(٥)

(متلازمةُ الجيشِ والطيرِ في شعرِ الْمُتَنَبِّي)

تتأسسُ الهوياتُ الشعرية لذويها؛ من حيث هي امتيازٌ فارقٌ من الأغيارِ، على ممارسة استدلالية استقرائية طويلة الأمد؛ تفضي، بعد طول تدبرٍ وأناةٍ، إلى مقولاتٍ نقدية تتدثر بالكثافة الناجعة؛ لتبلور أحكاماً نقديةً لها صفة العموم التي توشِّعُ التجربة الشعرية بكلمة السر التي تنفك بها ألغازها، وتنحلُّ على أثرها، تمائمُها وتعاويذُها على نحوٍ كاشفٍ عن جوهرها الصُّلْبِ الذي يَمِيْزُها من الأشباهُ والنظائرُ.

في هذا السياق تتواتر أحكام قدامى النقاد العرب ممن تعصبوا للمتنبي أو تعصبوا عليه، على أنه ذو هوية شعرية عسكرية ذات امتيازٍ خاصٍّ؛ يكاد لا يدانيه في فرادتها أحدٌ ممن نافسوه ونفسوه كما هو مُدَوَّنٌ في تجاويف الكتب، وناصعٌ لدى النقاد في آرائهم ورؤاهم. فقد وصفه ابن الأثير قائلاً:« اُختصَّ بالإبداع في مواضع القتال... وذاك أنه إذا خاض في وصف معركةٍ كان لسانه أمضى من نصالها، وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها، حتى يظن أن الفريقين قد تقابلا، والسلاحين قد تواصلا، فطريقه في ذلك يضل بسالكه، ويقوم بعذر تاركه.» هذا الحكم الذي أطنب ابن الأثير في حيثياته، كثَّفه أحد عتاة المتمردين على الْمُتَنَبِّي، الكارهين له كراهيةً مسرفةً؛ وهو الشريف الرضى؛ إذْ قال: « أمَّا أبو الطيب الْمُتَنَبِّي فقائدُ عسكرٍ.»

لا نشاء لأنفسنا المتقدة هنا، أن تستسلم لغواية الذود عن الهوية المتنبوية؛ بغية إزاحة وصمة المدح والشحاذة لإحلال سمة الفروسية والبطولة والقوة محلهما؛ على نحو ما تؤسطره الهوية المتنبوية التي استقرأها وأقرَّها النقاد – معه

أو ضده- كما سبق، وإنما نشاء استثمار هذه الهوية القووية العسكرية في فهم نصوص الْمُتَنَبِّي؛ من حيثُ إن مائز هويته يمثِّل نسقاً عاماً له صفة الخطاب ذي البنية والسلطة والهيمنة التي تنثُّ أسرارها وخفاياها في الأبنية والصور والرؤى، وتنفث فيها من روحها الخاصة لتمنحها شخصيتها وفرادتها. وبه نتوقف إزاء « متلازمة الجيش والطير» في شعره؛ من حيثُ هي تجسيدٌ مُتْقَنٌ لفعل التزامن والتجاور بين طرفي هذه الثنائية على نحوٍ لافتٍ ومدهشٍ، كما هي لوحة صورية مرسومة بكلمات شعرية متوهجة في تدلالها على مراد الخطاب وغايته؛ استكمالاً لما كنا بدأناه من حديثنا حول « الشعر والرسم بالكلمات»

يقول الْمُتَنَبِّي في أول قصيدة مدح بها سيف الدولة:

له عسكرا خيلٍ وطيرٍ إذا رمى ... بها عسكراً لم يبقَ إلَّا جماجمُه
أَجلَّتُها من كلِّ طاغٍ ثيابُه ... وموطئُها من كلِّ باغٍ ملاغمُه
فقد ملَّ ضوءُ الصبحِ ممَّا تُغيرُه ... وملَّ سوادُ الليلِ ممَّا تُزاحمُه
وملَّ القنا ممَّا تَدُقُّ صدورَه ... وملَّ حديدُ الهندِ ممَّا تلاطمُه
سحابٌ من العِقْبانِ يزحفُ تحتها ... سحابٌ إذا استسقتْ سقتْها صوارمُه

في هذه اللوحة الشعرية المثخنة بالدماء وصنوف القوى المختلفة، ينبني الخطاب الشعري على سمةٍ وصفية تلازم ثنائية مضفورة بعنايةٍ فذة وعبقرية نادرةٍ؛ هي: الخيل، والطير. ولعله مهمٌ للغاية في فهم حيثيات الخطاب وصفاً وشعراً وقصداً، أن نعي دلالة الضمير الماثل في مطلع البيت الأول والمقترن بحرف الجر (اللام) ليُكَوِّنَا معاً خبراً متعلقاً بالممدوح (سيف الدولة) يفيد التملك والسلطة والقدرة التي تُفَصَّلُ في الصورة تباعاً. من هذه الحافة فإنَّ تمركز الدال (عسكرا) بصيغة المثنى في الصدر من الصورة، كاشفٌ عن هوية القوة التي يمهد لها بالوصف أبو الطيب؛ ذلك أن دال عسكر الفارسي الأصل، معجمياً؛ يفيد الجمع والكثرة من كل شيءٍ، ويفيد من الليل ظلمته المتراكبة، والشدة والجدب. فهو

دالٌ قوويٌّ خَشِنٌ. وقد تضاعفت هذه الخشونة بفعل التثنية المصاغ بها في الخيل والطير متلازمين متماهيين مكوِّنيين كلّاً واحداً. غير أن الأهم من ذلك في بنية التركيب الصوري، أن نتجاوز المدلولات الحرفية إلى لازم فائدة المعنى في البناء الكنائي القائم على تقنية الحذف منذ الوميض الأول لمعطيات الصورة؛ إذْ قد عبَّر بالخيل ومراده الفرسان التي على الخيل؛ ذلك أن الخيل وحدها لا تقاتل، وقد تُستعمل في السلم كما تستعمل في الحرب، وهذا حذف معلوم أثره عند العرب ضرورةً لجريان لغتهم عليه، وقد تمرَّس فيه الْمُتَنَبِّي ومارسه كثيراً؛ من ذلك قوله: « أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر»؛ حيث إن المراد مطاعنة الفرسان التي على الخيل لا الخيل عينها. ولئن كان هذا دقيقاً في الفهم، فإنَّ الأدق أن نفهم أن عسكرة الطير لا عسكرة الخيل، هي بيت القصيد في قصد الدلالة والخطاب؛ من حيث إن المعمول به في سنن الشعر والشعراء قبل الْمُتَنَبِّي، أن حضور الطير في رحاب الجيش وملازمته له، إنما لغرض الأكل والمطعم من جثث القتلى. وبه فالطير يتبع الجيش غريزةً فطريةً لسد جوعه من غير وعي. ولقد أَلِفَ الطير مسلكه هذا مع الجيوش كلها والقادة أجمعين بحكم التكرار والعودوية للأحداث الحربية والعمليات القتالية. ولقد ورد في ذخيرة الشعر العربي كثير أمثلةٍ تؤيد هذا النزوع لدى الطير طبعاً ولدى الشعراء وصفاً. قال الأفوه الأودي:

وترى الطيرَ على آثارِنا ... رأيَ عينٍ ثقةً أنْ ستُمارُ

وقال حميد بن ثور:

إذا ما غدا يوماً رأيتَ غمامةً ... من الطيرِ ينظرنَ الذي هو صانعُ

وأجمل منهما قول أبي تمام الطائي:

وقد ظُلِّلَتْ عِقبانُ أعلامِه ضحىً ... بعِقبانِ طيرٍ في الدماء نواهلِ

أقامتْ مع الرَّياتِ حتى كأنَّها ... من الجيشِ إلّا أنَّها لم تُقاتلِ

فهذه الصنوف من الطيور كلها، طيورٌ فطريةٌ غريزيةٌ مرادها المطعمُ،

ومطمعُها استبقاء الحياةِ، أمَّا طير الْمُتَنَبِّي المصنوع على عينه ووفق عدسة متخيله الشعري، فهو طيرٌ عسكريٌّ محاربٌ مع الجيش ومندغمٌ فيه بحيث صار جزءاً منه، إنه طير واعٍ بعقل كاملٍ وإدراك رهيف وشجاع. ولئن شئتَ الإمساك بتمام مقصدية التركيب قلتَ: إنه الطير الفرسان، أو كتيبة الفرسان الطيور التي تحارب بجوار الفرسان الرجال من البشر تحت إِمرةِ سيف الدولة؛ متجاوزةً الغريزة المطعمية إلى إرادة الغلبة والانتصار منجزةً مراد قائدها؛ فكأني بأبي الطيب يصف لنا جيشاً سليمانياً لا جيشاً حمدانياً، تُسَخَّرُ فيه الطيور لخدمة الأمير. وهذا مراد التملك في قوله: (له عسكرا خيل وطيرٍ)؛ إذْ لو أن الطير تحضر في الصورة وفي الواقع مصادفةً، لما كانت ملكاً له، وإنما هي حضور مجاني مشاع مِلْكُ ذاتها لا يحكمها أو يقودها أحدٌ. وهذا هو الفرق اللطيف في المعنى الذي يبطِّن حفريات الصورة ويمنحها فرادتها المتنبوية. وبه نعرف دلالة الرمي (إذا رمى بها)؛ أي أطلقها سهاماً قاتلة تماثل طير الأبابيل التي قتلت جيش أبرهة الحبشي هاتك قداسة الكعبة المشرفة.

في هذا الأفق الصوري الحربي، يتفاقم الحضور الدلاليُّ لـ «الجماجم» التي تتجلى مآلاً نهائياً لسيرورة المعركة المنتهية بنصرٍ حاسمٍ؛ قضى على العدو قضاءً عدمياً مبرماً؛ أي إن الشأن لا يقف عند مجرد الهزيمة، ولكنَّه يتعداه إلى فعل فناءٍ وإفناءٍ وجوديين. وأمرُ إفراغِ الرأس من مكوناتها إلَّا جماجمها، أمرٌ مختصةٌ به فرسان الطير لا فرسان الرجال. بيدَ أنَّ صورة الجماجم تكتسب ديناميكيةً حيويةً في نصٍّ آخرَ للمتنبي يتجلى أكثر فتوناً وغوايةً حربيةً حين يقول في شأن قلعة الحدث:

هل القلعةُ الحمراءُ تعرفُ لونَها ... وتعلمُ أيُّ الساقيين الغمائمُ

سقتْها الغمامُ الغرُّ قبلَ نزولِه ... فلمَّا دنا منها سقتْها الجماجمُ

في انعطافةٍ أخرى لمشهدية الصورة، يعرِّج الْمُتَنَبِّي على الخيل التي تكتسي ظهورُها من ثياب العدو المسلوبة من ملوك الروم، فيما حوافرها تطأ وجه كلِّ باغٍ؛ ذلك أنَّ «الملاغم» التي في الصورة، هي ما حول الفم من الزبد والرغوة؛ مما

يطفحُه المرء حالَ قهرِه ومذلتِه. لكنَّ الصورة تنخرط في فضاءٍ زمانيٍّ قوامُه الصبحُ والليلُ المالَّان مما يحدث في حيازتهما. ولك أن تعلم – وأنت البصير – أن عملية التشعير الماهرة التي أبدعها الْمُتَنَبِّي، قد أنقذت دال (ملَّ) المكرر أربع مرات في بيتين، من السكون والبرود، إلى نقيض حيوي عبر مقلوب الدلالة المنجز بفعل الاستعارة؛ لأنَّ مراد المعنى ومقصدية الخطاب بذاخة الغلبة والنصر وديمومة القوة والحرب بالإغارة صبحاً وليلاً، أي إنه في استمرارية قتالية بلا انقطاع؛ ليمنحك الْمُتَنَبِّي عبر التخييل، نَفَسَاً أسطورياً له نكهة العجب ومذاق الفتنة؛ إذْ إن الدال في الصورة يشتغل على تأويلاتٍ مراوغةٍ من حيث إمكان فهم ملل الصبح من إسراف القتال في وقته وحينه الزمنيين، أو مللُه من غَيْرَةٍ تداهمُه شعورياً من تفوق بياض السيوف الحمدانية وغلبة لمعتها عليه، وهو يشاء لها الزوال ليعود سيرته الأولى مَلِكَاً متوجاً على فضائه الزمني بلا منازعٍ، والشأن عينه متعلق بالليل؛ الذي لك أن تعي منه مزاحمة من كثرة الغبار الكثيف؛ فيغلب سوادُه سوادَ الليل، أو من بذاخة الحرب في ظلمته؛ مما أرهقه وأتعبه...وهكذا دواليك في ملل الرماح وملاطمة السيوف.

وفي البيت الأخير تبلغ اللوحة الشعرية تمامها وكمالها في عبقريةٍ متنبويةٍ فذةٍ؛ من حيث تتراكب الصورة وتتكاثف طبقياً في معارج علوية صادمة لاستقامة المنطق المعياري التليد والمستقر في أعراف العقول؛ لنجد أنَّ الطير قد تحول إلى سحابٍ مركوم من العقبان، وهي طيورٌ جارحةٌ أضحت بعضاً من الجيش الذي أصبح هو –أيضاً– سحاباً يزحف تحت سحاب الطير؛ أي ثمة سحابٌ طيريٌّ تحته سحابٌ فرسانيٌّ زاحفٌ في ثقةٍ وإقدام إلى حومة القتال والموت غيرَ آبهٍ بشيءٍ ثقةً في النصر والظفر. هذا البناء الاستعاري العجيب الغريب، لا يقف بك عند محض دلالة الكثرة الباذخة فحسب؛ لكنه يعمد إلى فعل خرقٍ وإدهاشٍ بقلب سيرورة وعي الدلالة من أعلى إلى أسفل؛ لتصبح من أسفل إلى أعلى؛ لأن السحاب الطيري العلوي هو الذي يستسقي السحاب الفرسانيَّ السفليَّ. وقد جرت العادة أنَّ

ما على الأرض يستسقي ما فوقه، وهو ما لم يحـدث، بلـه النقـيض منـه؛ لنكتشـف ماهية السقاية ومجراها موشعةً بدماءٍ كثيرةٍ تروي ظمأ السحاب العلوي المنـدغم في فيالق جيش بني حمدان، دماءٌ تنفجر من حدود السيوف لا ماء ينبع مـن جـداول وعيون. وبه ينفتح التخييل على سمة التلازم بين الجيش والطيـر الجـارح القاتـل، وعلى أسطرة القتل وتبذير الدماء في سياقٍ ساديٍّ ذي جبروتٍ لا رحمة فيـه؛ لنـدرك إدراك يقينٍ لا يغويه ريبٌ، كيف تصنع عدسة الشـعر متخـيلاً صـورياً بـديعاً عبـر الرسم بالكلمات، كما ندرك، عن جدارةٍ واستحقاقٍ، أهلية أبي الطيب لأن يكـون بحقٍّ «قائدَ عسكرٍ».

(٦)

(في حضرة الشعر؛ ذلك الشيخ المهيب!)

«موازنة بين نصين شعريين للمتنبي»

لقد سبقت كلمتنا بوعدٍ صادق مؤداه مغامرة إنجاز موازنة عابرة بين نصين شعريين أحدهما حكمي، والآخر لا حكمة فيه.

ولما كان الوفاء بالوعد حقيقاً عليَّ برغم كلفته ولزوم كثافته استجابةً للفضاء الافتراضي الذي يتم الاشتغال النقدي فيه وعليه؛ فإننا ندلف إلى ما وعدنا به من قبلُ متوسلينا سبيلنا إلى الموازنة بين النصين وفق مقتضيات المقام غير متهيبين. غير أني، في بادئ أمري هذا، أجدني ملزماً باعتراف فحواه تشبث مخيلتي بهذه الصورة التليدة عن شعرنا العربي الذي نحن في أفياء حضرته؛ صورة قوامها وجوهرها؛ ذلك الشيخ المهيب المفعم جلالاً وجمالاً، والممتلئ كمالاً وبهاءً...وهي صورة أقرب في هويتها المائزة إلى فضاء الحكمة ومظان المعرفة والعلم والوقار والتجاريب،كما هي مكللة بتاج الأرخنة وعبر التاريخ الضارب بأطنابه طولاً وعرضاً في صروف الحياة وديوان الحوادث الدنيوية؛ الشأن الذي يشي بغواية التحام الشعر بالحكمة والافتتان بمسألة أن الشعر ديوان العرب بصولجانها التراثي والدلالي معاً.

لكن صورة ذلك الشيخ؛ تكشف، في حافاتها الأُخَر، عن شباب ينثال ويتدفق في حيوية وألقٍ مائزين يعانقان الحاضر الحي ويستشرفان المستقبل الواعد؛ ويتفجران مغامرةً ومخاطرةً وشهوةً باذخةً تصبو إلى الدهشة والصدمة والمباغتة ... شهوة تنغمس في غواية الخلق وفتنة الإضافة والتفنن في الجمال والغرابة

والتفرد... وكأنها تتمتم خفيةً بقول الْمُتَنَبِّي:

وفي الجسـم نفسٌ لا تشـيب بشـيبه ... ولـو أن مـا في الوجـه منـه حـراب

وبهذا تكون جوانب الصورة قد حازت تمامها وقبولها لنعلم منذ البدء مـع أي وجود وجودنا، وإزاء أي حضورٍ حضورنا.نلملم تلك النثرات السالفات لنقـتحم متن النصين الشعريين وهما لأبي الطيب الْمُتَنَبِّي من قصيدة واحدة يمدح بها سيف الدولة الحمداني بعد أن استرد قلعة الحدث من الروم:

النص الأول:

على قدر أهـل العـزم تـأتي العـزائمُ ... وتأتي علـى قـدر الكـرام المكـارمُ

وتعظـم في عـين الصـغير صـغارُها ... وتصغر في عـين العظـيم العظـائمُ

النص الثاني؛ قوله:

طريـــدةُ دهـــرٍ ســـاقها فرددتهـــا ... على الدين بالخطيِّ والدهرُ راغـمُ

تُفيـتُ الليـالي كـلَّ شـيءٍ أخذتـه ... وهـن لـما يأخـذن منـك غـوارمُ

...وبعد؛غني عن البيان أن البيتين لشـاعر واحـد وعـلى وزن عروضـي واحـد (الطويـل) وقافيـة واحـدة (المـيم)وفي مناسـبة واحـدة لمـادح وممـدوح واحدين.إضافةً إلى ما سلف؛ فثمة اعتـراف حـق بـأن الـنص الأول يتبـوأ صـدارة النص، وأنه جوازه ومفتاحه إلى منعرجاته ودروبه وحناياه، وأنه لكثير حيثيات حاز شهرةً واسعة؛ إذ يكثر ترداده استعذاباً واستحساناً على ألسنة الخاصة والعامة، وأنه من جملة الاعتراف الحق والحقيق، أن النص الثاني يكاد لا يظفر بشـيء مـن ذلـك كله... ومع ذلك يبقى سؤال الشعرية قائماً؛ أي: أي النصين أكثر شعراً وأعظم فنـاً وأترع جمالاً؟هنا تحديداً ندلف إلى الموازنـة فنقـول:إننـا إذ نفـتض كينونـة الـنص الحكمي باحثين عن زنة الشعر ومقدار الفن وكم الخلق والإبـداع والجمـال؛فلن نحصل على عظيم أمر من هذا كله، ولكننا نمسك بتلابيـب حكمـة بالغـة ومعنـى مترعٍ بالحقيقة التي تكتسب ثراءها ورونقها من رجَّة الواقـع والحيـاة رجَّ المـاء في

القارورة بإحكام وشدةٍ؛ لتستصفي زبدته وخلاصته في مقولة ترتسم على تفاعيل الوزن وإيقاع القافية؛ ذلك أن نص الحكمة لا يقول لنا إلا حقيقة عارية مؤداها أن الرجال أقفال الأحوال-كما يقول شيخنا الواحدي- وأنها تصغر بصغرهم وتكبر بكبرهم، وأن الرجل الصغير في همته يعظم الصغائر في عينه، وأن العظيم يصغر العظائم...وهذا كلامٌ حقٌّ، وحقيقٌ بك حين تسمعه أن تستجيب له قائلاً: إي وربي إنه لحقٌّ، وإنني لأراه في الواقع بأم عيني فكيف غفلتُ عنه حتى جاء أبو الطيب فعراه لي وأزاح عنه وعن عيني عماوة وغفلةً!

والذين يرون هذا أعظم الشعر؛ إنما يرونه بوعي المعجم الذي ميز الشعر على الكلام لشرفه بالوزن والقافية، وبعين العروضي الكبير شيخنا الخليل الذي عرف الشعر بأنه ما وافق أوزان العرب، أو بعين قدام بن جعفر في تعريفه الشهير: الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى... هؤلاء يعرفون من الشعر شكله ومعطياته الأولى ولا يتجاوزون ذلك إلى معارجه العلوية وفنونه المائزة عن جدارة واستحقاق... فنون التخييل وركوب المجاز واستثمار المحاكاة والتفنن في الخلق والبيان المدهشين ...إن الشعر لا يقف عند الحقيقة ولا يكتفي بكشفها؛ إذ قد يكتشفها الشاعر وغير الشاعر؛ ولكن الشعر يخلق الحقيقة على عينه هو ويكونها كيفما شاء بلا حدود ولا استقراءات واقعية أو استدلالات واستنتاجات منطقية كما هو شأن الحكمة على نحو ما مر بنا في نص الْمُتَنَبِّي الأول...

أما النص الثاني فله- لثرائه- منشور مستقل لعله قريب بحول الله وقوته؛ فهو من وراء القصد.

(٧)

(في حضرة الْمُتَنَبِّي؛ ذلك الملك الجبار)

النص الثاني:

يقول أبو الطيب:

طريــدةُ دهــرٍ ســاقها فرددتَهــا ... على الدينِ بالخطيِّ والدهرُ راغـمُ

تُفيــتُ الليــالي كــلَّ شــيءٍ أخذتَــه ... وهــنَّ لــما يأخــذنَ منــك غــوارمُ

هذا هو النص الثاني الذي وعدنا بموازنته مع سابقه في منشور سـابق. والحـق، والحق أقول: إنه إذا شاء المرء أن يواجه نصاً شعرياً طلباً لمعناه في منتهـاه؛ فكأنـه وقع في الغواية، ولعبت به مشيئة الفتنة؛ إذْ هذا مما يقع في حيز الأماني الطوال التـي تُغوي بالمتعة وتخلب بالسحر والزخرف. وحسبك من هذا ما قاله ابن أبـي بكـرة حين سُئل: أي شيءٍ أدومُ إمتاعاً؟ فقال: المُنَى. ومنه قول الشاعر:

إذا تمنيــتَ بــتَّ الليــلَ مغتبطــاً ... إن المُنَـى رأسُ أمـوال المفـاليسِ

ومنه أيضاً قول رجل من بني الحارث:

مُنَىً إنْ تكنْ حقَّاً تكن أَحسنَ المُنَـى ... وإلا فقـد عشـنا بهـا زمنـاً رغـدا

أمــانيَّ مــن سُــعدى رواءً كــأنما ... سقتك بها سُعدى على ظمـإٍ بـردا

ذلك أن مراودة النص عن نفسه ومحاولة ترويضه وإخضـاعه لمبتغـاك الـذي يشاء القبض على كلية المعنى وشموليته في أغواره وشعابه، شأنٌ يصطدم بالطبيعـة التمنعية للنص الخصيب الذي من مائزه المراوغـة والـدلال والترفـع عـن البـوح الصراح والانكشاف التام، لكنـه - بـرغم ذلـك العصـيان - يعطيـك مـن معادنـه

ويعري مـن مفاتنـه، مقـدار مهارتـك أنـت في التقـديم لـه والمكـوث في حضـرته والتشفع لديه... وهذا مدار يختلـف فيـه النـاس وفـق مقـاديرهم وإمكانيـاتهم في الإصغاء إلى النصوص والأخذ عنها.

ولمَّا كان ذلك كذلك، وأننا واعون به إلى أقصاه، فإننا نعـزم عـلى مقاربـة نـص الْمُتَنَبِّي، ليس من حافاته كلها؛ فهذا شأنٌ يطول ولا يسعه مقامنـا هـذا، وإنمـا مـن حافة الكشف عن مقدار شعريته التي يغاير فيها النص الحكمي ويختلف بها عنـه. أما والأمر كذلك؛ فإن أول ما ننبه إليه هو مجـاوزة مسـائل الإيقـاع وزنـاً وقافيـةً؛ حيث النصان فيها سواء، ولكننا نقفز مباشـرة إلى فضـاء الكثافـة الانزياحيـة التـي تتخم بها فوهة النص عبر فعل تشعيرٍ دسمٍ يكثف العلاقة بين المجـاز والتشـبيه في استعارة تصريحية مرشحةٍ تسـتولد المعنـى وتكفـل حضـانته وتكبيـره إلى حـدود التخييل مخلفةً الواقع والوقائع خلفها غير آبهةٍ بها؛ لأنها تحلق في علويتها المترفـة حسناً وبهاءً والمفعمة جمـالاً وزخرفـة؛ وذلـك كلـه في قولـه: طريـدة دهـر سـاقها فرددتها... فإنْ قال قائلٌ – وحُقَّ له أن يقـول – أي امتيـاز تبـتهج بـه في هـذا الشـأن الاستعاري؟!! قلنا له: حتى تعلم فحوى الامتياز؛ عليك إدراك الحقيقـة الواقعيـة والواقعة التاريخية التي يسجلها النص. وهي حقيقة تـتلخص في قولنـا: إن سـيف الدولة استرد قلعة الحدث من الروم في معركة شرسة.هذه هي الحقيقة التي يتكـئ النص عليها. لكن الْمُتَنَبِّي لم يقل لنا شيئاً مـن هـذا الواقـع، ولا ألمَّ بنـا بشـيءٍ مـن التاريخ؛ إنما خلق حقيقته هو، على عينه هو؛ وفـق مدركاتـه في التخييـل مسـتولداً إياها من رحم التشعير متجليـاً في الاسـتعارة التصـريحية المرشـحة؛ فـإذْ بالقلعـة المغصوبة فريسة مطاردة اسـتحكم منهـا وتحكَّـم فيهـا صـيادها الرومـيُّ وجعـل يسوقها أمامه خاضعةً ذليلةً لا تلوي على شيءٍ من أمرها السليب وشأنها المقيـد... والحقيقة الشعرية هنا تفتح لك مدار الإدراك على التصـور والتخيـل كيفمـا تشـاء وفق إمكان الاشتهاء في الخلق والتكوين لتبالغ في صورة الاستضعاف التي صنعها الْمُتَنَبِّي للقلعة فتغدو غـزالاً مفترسَـاً لتسـتجمع الضـعف مـع الجمـال والرشـاقة

والغواية والفتنة التي خلبت عقل الروم فقرروا الغزو والاحتلال. وبه فقد انتقلت الواقعة التاريخية إلى واقعة تخييلية حازت تمام الاستضعاف والتحكم بفعل السوق الذي يمارسه الروم على القلعةحتى يقتنع المتلقي أن الأمر قد انتهى، وأن القضاء وقع فلا راد له مستسلماً للحقيقة...ذلك كله في جملة واحدة بنيت على الحذف والتكثيف؛ إذْ الطريدة خبرٌ لمبتدإ محذوف تقديره هي أو القلعة، وهو ما لم يذكره الْمُتَنَبِّي استجابةً ليس للوزن فقط، ولكن للماهية الشعرية التي تتماهى مع الحذف وتتعشقه وتنهض عليه.

أما وقد تمَّ الأمر على كماله وجماله في واقعة مشعرنة ترتسم معالمها في فعلٍ مسرحيٍّ عنيفٍ، فإن الْمُتَنَبِّي يقلب طاولة المعنى رأساً على عقب عبر فعل سريع رشيق بالغ الكثافة والإحكام وهو قوله:(فرددتها) وهو من المرشحات المتعلقات بالاستعارة التصريحية الماثلة في صدر البيت؛ لكنه ترشيح تعلق بالأمير الحمداني منقذ القلعة لا بالعدو الرومي كسابقه. وبه فأنت ترى كيف أن المعنى يسطع سطوع الشمس بفعل الاستعارة، وأنه قد دخل بك إلى قلب الميتافيزيقي، وأنه، كما يقول شيخنا عبد القاهر، أسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً،وأهدى إلى أن تهدي إليك أبداً عذارى قد تخير لها الجمال، وعني بها الكمال...، لكن المعنى الجزئي في الحادثة الجزئية، يتحول إلى أيقونة خطاب عبر فعل تمثيل ينقل الذات المفردة إلى ذات جمعية أممية من خلال استحضار الدين الإسلامي في مقابل مسيحية الروم(رددتها على الدين) وهذا عينه ما تجلى واضحاً في بيت مستقل من القصيدة وهو قوله:

ولستَ مليكاً هازماً لنظيرِه ولكنَّك التوحيدُ للشِّركِ هازمُ

وأما قوله: (بالخطي) وهو الرمح؛ فإنه كشفٌ لاستراتجية القوة ومنهجية الغلبة والتفوق والانتصار؛ إذْ استرداد القلعة لم يكن استجداءً أو تفاوضاً وما لهذا أو ذاك من ظلال ذليلة، ولكنه بالقوة بما لها من سلطان وصولجان وهيبة تناسب الحكم والملك والإمارة، ولقد تنفس المعنى واضحاً ومشرقاً في بيتٍ آخر من

النص وهو قوله:

ومــن طلــبَ الفــتحَ الجليــلَ فــإنَّما　　　مفاتحُه البـيضُ الخفـافُ الصـوارمُ

ومع هذا كله فإن البيت يُبْنَى شعرياً بناءً دائرياً تفتتحه صدراً قساطل الدهر الغشوم بمرجعياتها المذهلة جبروتاً وفتكاً، وبما استقر في الذهنية العربية عنه من تدمير وخراب لا مقاومة له (والدهر ليس بمعتبٍ من يجزع) كما رأى أبو ذؤيب الهذلي...، لكن شعرية الْمُتَنَبِّي تقلب أفق المعنى وتبدد مخزون الذاكرة عن الدهر فإذا هو راغم مهزوم ومنكسر وقد تحققت المعجزة بالانتصار ليس على الرومي غصيب القلعة فحسب؛ وإنما على الدهر بكل معطيات هلاكه ودماره.

...ثم بعد، أرأيت بأم عينك كيف صُنع المعنى الواقعي والتاريخي شعرياً؛ لتتجلى الحقيقةُ حيةً حيويةً ماتعةً، وكيف أن بناء البيت محكمٌ مرصرصٌ يأخذ بعضه برقاب بعضٍ بلا فكاكٍ أو فراغاتٍ أو ترهلٍ وكأنه سوارٌ مسبوكٌ محبوكٌ يشع فتنةً وجمالاً وبهجةً وغوايةً ، وكيف أن أبا الطيب يسقط على المعنى كالملك الجبار لا يبالي ما أخذ ولا حيث وقع، وأن هذا قطب من أقطاب فتنته والتعصب له، وأنه عينه بجلاله وكماله جوهر الشعر ومائز هويته من الحكمة... وبهذا، وبهذا وحده، كان الشعر أبلغ من الحقيقة ومن التاريخ كما أشار شيخ النقاد قاطبةً أرسطو من قبلُ. ولعل في هذا بلاغاً كافياً شافياً في الكشف عن مائز الشعر من الحكمة وإن كان عبر بيت واحد.

(٨)

(في مائز الشعر من الحكمة)

(أ)

بادئ ذي بدء ثمة بوح صادق حملني على كتابة هذا المنشور مؤداه الكثرة الباذخـة التي يغص بها الفضاء الإلكتروني أو العنكبوتي من أبيـات شـعرية تنثـال عـلى ذائقتنـا صباح مساء من الأصدقاء المكرمين...واللافت المائز في جل هذه الأبيات أنها أبيات حِكْمِيّةٌ ينشرها أصحابها على أنها عيـون الشـعر أو مـن عيونـه أو هـي المثـال الرفيـع والأنموذج السامق الذي استولى على مخيلتهم واحتل ذائقتهم وتمكن فيهـا تمكنـاً لا خروج منه؛ فجعلوا يبثونه في الناس ليتمتعوا به وليحمدوا لهم صنيعهم هذا...

ولما كان الأمر قد بلغ مبلغاً يصيب غصةً في الحلق وألماً في النفس وخاصةً إذا أوزعت إلى بعض المخلصين منهم أن ليس في هذا الذي تفـتن بـه كثيـر شـعرٍ ولا عظيم إبداعٍ ...؛إنما الشعر خلقٌ آخر؛ فـإذا بـه يعـرض عنـك ويعـبس في وجهـك متخذا طريقه في الخلف سرباً وعجباً...

وإزاء هذا الذي نحن فيه لابد من اعتراف أولي ومبـدئي نقـر فيـه لهـم بعلاقـة الشعر بالحكمة، وهي علاقة قديمة قرظها وطرَّزَها النقاد الأقدمون وكثيـرون مـن المحدثين معولين على مقولات مثل قول شوقي: «لا يزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤوبها بيـت مـن الشـعر.» وقـد ورد عنـد كثيرين من نقادنا قولهم معلقين على شعرية بيت من الشعر : وهو من الحكمة، إنـه من الكلام الحكيم...إلخ

والذي عندي أن الشعر شيء، والحكمة شيء آخر؛ فهما ينبعان من معينين مختلفين تماماً؛ فلئن كانت الحكمة حكماً أو عدلاً أو علماً أو معرفةً تكتنز الزمن وتدخر التجاريب لتكثفها ممحصةً أنيقةً يسهل حفظها والإفادة منها في شؤون الحياة مستعذبين ترديدها كلما استدعتها المواقف والتجاريب؛ فإن الشعر شيءٌ مختلف؛إذْ هو خلق جمالي يتغيا ذاته ويبحث في الجمال وعنه متماهياً معه ومفتوناً فيه وبه ... الشعر خطاب قائم على أقوال كاذبة متخيلة يحدث بها استفزاز بالتوهمات على حد رؤية ابن البناء المراكشي، والمعتبر فيه هو التخييل والمحاكاة عند حازم القرطاجني، وهو فن الاستعارة عند ابن خلدون، الشعر مرتبط بفعل الخلق والإبداع والخرق والإدهاش والمفاجأة والمباغتة والمبالغة والصدمة الجمالية الآسرة والفاتنة؛ لذلك ارتبط عند اليونان في مخيلتهم الوثنية والفنية معاً بفعلٍ إلهي معجز، وعند العرب تعلق بناموس الجان والشياطين؛وقد جعلوا يتفاخرون بقوةٍ هذا الشيطان وعتوه لتأكيد عظمة الشعر الناجم عن نفثه وحيله كما في قول أبي النجم:

إنِّي وكلَّ شاعرٍ من البشرِ   شيطانُه أنثى وشيطاني ذكر

إن أولويات فقه الشعر نقداً وتذوقاً أن نقر طائعين أو مكرهين أن الشعر قدح وشرر، وتفلت وروغان، وكسر متعمد للاعتياد والمقايسة، وخروج على منطقية الأسباب والنتائج...الشعر فن في أصله وجوهره، وماهيته وهويته التي ينماز بها من الأغيار؛ لذلك مائزه من الحكمة على مستوى المعرفة وهي ما يشتركان في حمله، هو أن معرفة الحكمة كشف أو اكتشاف؛فيما معرفة الشعر خلقٌ وإبداعٌ، ولئن كانت معرفة الحكمة مغلقة على تجاريب الماضي لارتباطها بها ونبعها منها، فإن معرفة الشعر منفتحة على فضاء غوايته المستقبل وقدرتها الفذة على هتك سدف الغيب، وتعرية العتمات، وحمل النبوءات، وخضِّ النفوس الإنسانية، واستفزازها نحوها لركوب المغامرة ومعانقة الخطر؛ استجابةً لشهوة الخلق وفتنة التجربة... هذا تنويه متواضع في مسألة شائكة ربما يحسن بِنَا أن ندعمه بمثال تطبيقي نميز فيه بين الشعر والحكمة وذلك في منشور لاحق لعله قريب إن شاء الله.

(٩)

(في مائز الشعر من الحكمة)

(ب)

سلف منا بالأمس منشور بسطنا فيه القول بعض البسط حول مسألة امتياز الشعر من الحكمة، ولقد لقي الرأي الذي طرحناه على هيئته العجلى وفق مقتضيات المقام العنكبوتي الذي نحن في حضرته-لقي كثير تفاعلٍ استوجب شكراً صادقاً أضعه بين يدي الأصدقاء والقراء قاطبةً بصرف النظر عن مواقفهم ائتلافاً أو اختلافاً.غير أن الشأن الذي أفضنا فيه استوجب أيضاً أن نعاود الكرة معه مرة أخرى لتبيان بعض حافاته التي غمضت أو لم يمسسها منا مسٌّ نقدي فيما سلف؛ فنقول:

رحم الله أبا عثمان الجاحظ في موقفه التاريخي الخالد حين شاءت الأقدار أن يجاور في مجلس خطابة أبا عمرو الشيباني وكان الخطيب الذي ينحدر من سلالة الفقهاء والوعاظ، لا سليل الشعراء والنقاد والفلاسفة-كان يردد في قوة بيتي الشاعر:

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البلى وإنَّما الموتُ سؤالُ الرجالِ

كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا أفظعُ من ذاك لذلِّ السؤالِ

وقد وقع البيتان في نفس الشيباني موقعاً حسناً فأمر غلامه أن يحضر دواةً وقرطاساً لتدوينهما...أما الجاحظ الأديب الأريب والناقد الفذ؛ فكان له شأن آخر؛إذ ندت عنه عبارته الخالدة تذوقاً وموقفاً وتقويماً قائلاً : «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطرقات يعرفها العربي والعجمي...؛ إنَّما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وكثرة الماء، وسهولة المخرج ...؛فإنَّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير.» ثم أردف أبو عثمان قائلاً -ولعل هذا هو الأهم-: « وأنا أزعم أنَّ قائل هذين البيتين لا يقول شعراً؛ ولولا أنِّي أخشى أن أدخل في المحال

لقلتُ وإن من يخرج من ذريته لن يقول شعراً».

هذا عينه بتمامه وكماله مربط الفرس في شأننا الذي نحن فيه؛ إذ واضح لكل ذي بصيرة نافذة في فقهي الشعر والنقد معاً أن أبا عثمان نفى عن الشعر والشاعر ومن يخرج من ذريته الشعرية،بل هو فعلاً لا قولاً محق الهوية المائزة للشعر في البيتين برغم امتلائهما بالحكمة، وبرغم بوحهما السافر بالوعظ والإرشاد وكشفهما عن خلاصة تجاريب الحياة في مذلة الرجل السائل احتياجاً...

مما سلف؛ انطلاقاً منه، وتأسيساً عليه،نشاء زمَّ القول بزمام العصارة والاقتضاب مرجحين امتياز الهويات الفارقة والمائزة بين الشعر والحكمة برغم حضور الوزن والقافية والمعطيات الشعرية الأولية؛ إلا أن المعنى مختلف في الشعر عنه في الحكمة. المعنى في الحكمة ثابتٌ وساكنٌ ومفعم بالعبرة والاستنتاج والاستدلال والمقايسة في حضرة فاعلية الزمن وأبعاد تكراره وعودويته؛ الأمر الذي يستلزم حضور الحكمة واستدعاء فاعليتها من حيث هي تجربة ممحصة ومضمونة النتائج...،أما المعنى في الشعر فهو زئبقيٌّ؛ يراوغ ويتفلت من السكون والثبات... المعنى الشعري لا يمكن السيطرة عليه؛ فهو كحجر المقلاع على حد قول جلال الدين الرومي، وهو لمحٌ تكفي إشارته كما أشار البحتري؛ لذا فإنَّ الشعر صعبٌ سلمه؛لأنه استثناء من عاديات الفعل المقيس، والعمل المؤطر بقساطيس. وبه فأعذبه أكذبه كما قيل؛ على أن نفهم الكذب بفقه المجاز؛ أي بفقه الفن والخلق لا بفقه الأخلاق وحدودها...

ووفق ما أشرنا إليه من قول في الشأن العالق بطيات الحوار؛ فإنه يمكننا أن نعي بعمق بعض المقولات التي لامست في حذق منحانا هذا منذ القدم من مثل قول قدامة بن جعفر معلقاً على بيتين من شعر امرئ القيس: ومثلك حبلى قد طرقت...؛ حيث قال: «وليس فحاشة المعنى في ذاته مما يزيل جودة الشعر فيه» وقول القاضي الجرجاني صاحب الوساطة: «والشعر بمعزلٍ عن الدين» وقول أبي بكر الصولي في شأن خصومة أبي تمام معلقاً على أشعار الجاهلية الوثنية قائلاً: «وما علمتُ أن إيماناً زاد في شعرٍ ولا أن كفراً نقص منه.»

(١٠)

(مَدْحُ الْمُتَنَبِّي وخِطَابُ الْمُلْكِ والْحُبِّ)

لئن كان الشَّعْرُ هويةَ الْمُتَنَبِّي المائزةَ له من أغيـاره، فـإن المـدحَ هـو العمـودُ الفِقَرِيُّ في هذه الشعرية المتنبوية؛ من ثَمَّ فهو كبدُها وصلب صميمها الفـارق مـن أغراض الشعر الأخرى. غير أن هذه الهوية المدحية ضمن عباءة الشعر المتنبوية، أثارت كثيراً من اللغط والعثار حولها جمالياً وأخلاقيـاً، أقلُـه وأخفُّـه وطـأةً مثلبـة التكسب بالشعر، وأسمجُه وأقبحُه تهمة الشحاذة التـي أشـاعها بعـض المحـدثين وغالى في ذيوعها مثل عبد الله الغذامي في أطروحته عـن النقـد الثقـافي ومـن نسـج نسجه، ولفَّ لفيفه.

والحق أن مسألة مدح الْمُتَنَبِّي وتكسبه أوشحاذته بالشعر، ذات تجـاذبٍ وتقاطب؛ فتعاورتها الأقلام من كل حدبٍ وصـوبٍ، وعَظُـمَ فيهـا القيـلُ والقـالُ، وافترق المتعصبون للمتنبي والمتعصبون عليـه فرقـاً وشـيعاً بـين إثبـاتٍ ونفـيٍ؛ فجُرِّدت الأسلحة بصنوفها، واُستجلبت الأدلـة والبـراهين؛ كـلٌّ لأجـل غايتـه، وابتغاء وجهته غير حائدٍ عنها أو متراجعٍ فيها قيد أنملة. و لسنا هنـا بصـدد إثبـات التهمة أو إزاحتها عن أبي الطيب؛ ذلك أن خبرة التجاريب في مثـل هـذه الشـؤون السجالية، تقول بوضوح تامٍّ: إنَّ أي رأي مهما عظم شأنه، وسطعت أدلته، وبلغت أقواله من الفصاحة والبلاغة كل مبلغٍ، فلن ينهى الإشكالية، ولـن يخمـد أوارهـا الخلافي اللجب؛ فإنَّما هو محض رأيٍ ينضاف إلى زمـرة آراء سـبقته؛ قـد يزيـد في الترجيح ذات اليمين أو ذات الشمال من دون إنهاء الخلاف وتحبير القول الفصل فيه؛ وكأنِّي بأبي الطيب وقد استقرأ بحدسه المستشرف غيوب الأيـام وأسـتار الزمان، فطن لهذا الخلاف فعرَّى كنهه؛ من حيث هو طبيعةٌ بشرية، وسليقة إنسانية

أصيلة في الناس. من هنا ندَّ عنه هذا الاستقراء الدقيق قائلاً:

تخالفَ النَّـاسُ حتـى لا اتفـاقَ لهـم ... إلَّا على شجبٍ والخُلْفُ في الشـجبِ
فقِيـلَ تخْلُـصُ نفـسُ المـرءِ سـالمةً ... وقِيلَ تشرَكُ جسمَ المـرءِ في العطـبِ
ومَـــنْ تفكَّـــرَ في الـــدنيا ومهـــجتِه ... أقـــامَه الفكـرُ بـينَ العجْـزِ والتعـبِ

ولئن كان هذا استقراء الْمُتَنَبِّي فيما يخص الناس وفطرتهم الخلافية، فإنه استقرأ لنفسه، وعلم من مآلات أمره ما سيكون، وقد كان صدقاً وفعلاً. أليس هو القائل، عن ثقةٍ ويقينٍ؛ هتكا الغيب، واستعظما في شأن النبوءة إلى حدِّ مطابقة الواقع أو ما يزيد؟:

أنـا الـذي نظـرَ الأعمـى إلـى أدبـي ... وأسـمعتْ كلـماتي مـنْ بـه صـممُ
أنـامُ مـلءَ جفـوني عـن شـواردِها ... ويسـهرُ الخلـقُ جرَّاهـا ويختصـمُ

ولمَّا كان الأمر كذلك من الخلاف والمحاججة، وكان لنا كثيرُ مدادٍ سفحناه فيه في كتابنا عنه: «فتنة التأويل...» فإننا هنا نعرض عنه طائعين إلى غايةٍ أخرى ربما تسهم في تفكيك بعض جوانبه وحلِّ إعضاله ولو من طرفٍ خفي أو مأْتَىً غير مباشرٍ؛ لذا نسلك في مقاربة مدح الْمُتَنَبِّي مأرب الكشف عن خصيصة الخطاب الناجم عن ذات الْمُتَنَبِّي تجاه الممدوح، وما يحمله هذا الخطاب من جيناتٍ أنويةٍ تبين حقيقة الذات المتنبوية في علاقتها بالآخر أياً كان، ومدى ارتقائها فوق ذرائعية المال والشحاذة إلى تَبَنُّكِها في كِبرِها وعظمتها؛ وذلك من خلال رصد سمتين رئيستين هما: المُلْكُ، والحبُّ؛ وذلك فيما يأتي:

١ –خِطَابُ المَلِكِ المَلِكَ:

في البيت الأخير من قصيدةٍ مدح بها أبو الطيب كافوراً الإخشيديَّ؛ مهنئاً إياه بدارٍ ابتناها، تتجلى سمة خطرة في فهم خطابه وتأويل شعره، إنها سمة الندية وإقامة المساواة التي تجعل من الشاعر المادح مَلِكَاً مثل الملك الممدوح. انظر إلى هول اقتحامه صولجان السلطة، وفذاذة جرأته على سطوتها وهيبتها غير آبهٍ بشيءٍ.

يقول:

وفـــؤادي مـــن المُلُـــوكِ وإنْ كـــا نَ لســـاني يُـــرى مـــن الشُّـــعَراءِ

فهذا البيت الذي يبدو مكشوفاً في معناه، واضحاً في خطابه؛ وكأنَّه ليس في حاجة إلى اعتياصٍ في التأويل، أو لَسَانَةٍ في المحاججة، يحتشد بطاقةٍ أنويةٍ متنبوية كبيرةٍ حدَّ التضخم الباذخ والعظمة السافرة. لقد شفع الْمُتَنَبِّي كلَّ شطر فيه بياء النسب التي تقتضي حضوره طاغياً إزاء الملوك والشعراء: (فؤادي، لساني) غير أنَّ الأهم في التسمُّعِ إلى بيت الْمُتَنَبِّي وتحسس معناه على مهلٍ، هو مفردتا الفؤاد، واللسان. فالتفؤد لغةً: «التحرق، والتوقد، ومنه الفؤاد: القلب.» وبه فلنا منه أن نفهم دلالة الشعور والرغبة، بله دلالة الهمة والإرادة التي يطويها الْمُتَنَبِّي طياً في سويدائه؛ انتظاراً لحين خروجها إلى العلن وتحققها في الواقع، إنها فتنة المُلْكِ التي يتهوس بها العقل، وتنشغل بها الإرادة، ويضمرها الفؤاد حمماً من الهمم العالية والتوثب الخلاق. فكأني بأبي الطيب يقول لكافور، ومن ثمَّ للناس أجمع: إن حقيقة أمري أني مَلِكٌ بالقوة وإن لم أُنَصَّبْ بعدُ بالفعل، فلا يغرنَّكم من هويتي ظاهر أمري مما ترونه من لساني الشعري؛ فما هو إلَّا مخاتلة ظاهرة تخفي وراءها مشروعاً سياسياً بحجم أمةٍ عروبيةٍ شئتُ لها بعثاً من مواتٍ، ووحدةً من تفككٍ، وقوةً من ضعفٍ وهوانٍ، وريادةً من تخلفٍ. على أنه من فطنة النقد أن يدرك مغزى جدل الثنائيات المتقابلة في البيت بين: الفؤاد، اللسان، والملوك، الشعراء. وهاتان الثنائيتان تحددان دلالات عميقة في خطاب الْمُتَنَبِّي الحالم بالسلطة وسطوتها، المتوسل إليها بلسانه الشعري؛ فهما يحددان جدل الظهور والتخفي، والحضور والغياب، والواقع والمأمول، وما هو كائن وما ينبغي أن يكون، كما يؤطران ثنائية المادح والممدوح، والمعطِي والمعطَى، ومدى عنف الْمُتَنَبِّي في التمرد عليها، وتحطيم ناموسها وتقاليدها الحاكمة علاقة الشاعر الأدنى بالملك الأعلى؛ لتصبح اعتدالاً وقسطاً يحقق المساواة بينهما: ملك يمنح الشعر والجمال والخلود لملك يعطي المال ويُراد منه أن يمنح الإمارة التي وعد بها في سياق إغراء ومساومة

للمتنبي على مفارقة سيف الدولة. فإن رابك من أمر تأويلنا هذا ريبٌ - ونأمل ألّأ يكون – أزلناه بمحاجَّة اللغة في قطع الدلالة والإخبار بها في الشطر الأول مندغماً في ذات الشاعر عبر النسب إليها: «فؤادي من الملوك». فهذا إخبار قاطعٌ ظنَّ الْمُتَنَبِّي أنه حقيقة مؤكدة ليس في حاجةٍ إلى تدعيمها بأدوات تأكيدية أخرى؛ وكأنه يوحي إلينا بمعناه الساطع:

وليس يصحُّ في الأذهانِ شيءٌ   إذا احتاج النَّهارُ إلى دليلِ

ثُمَّ تأملْ سيمياء الفعل: «يُرَى» لتدرك منه وهم خداع الحواس البصرية الظاهرة، كما تدرك وهم العقيدة وبطلان البصيرة التي انعقدت على أن الْمُتَنَبِّي محض شاعرٍ لا غير. فبناء الفعل للمجهول، مرادُه إشاعة الفاعل ليشمل الناس كافةً، كما هي إشاعة الخديعة وعموم الباطل في اعتقاد محض الشعر هوية له؛ غافلين عن جوهره المائز وإن كان مطموراً في أطوية الفؤاد. ولعله علينا أن ننتبه إلى موقع البيت في النص؛ حيث جاء ختاماً له وقفلاً عليه؛ ليوحي إلينا أن هذا آخر ما عندي في مساجلة الشعر والمُلْك. وبه يدوِّرُ الْمُتَنَبِّي النصَّ عجزاً على صدرٍ أو قفلاً على مطلع استهلاليٍّ ليبدأ بخطاب الملك وينتهي به. تأمل مطلع نصه قائلاً لكافورٍ:

إنَّما التهنئاتُ للأكفاءِ   ولمن يدَّني من البُعَداءِ

وأنا منكَ لا يهنئُ عضوٌ   بالمسرَّاتِ سائرَ الأعضاءِ

فالقصيدة التي قدمها الْمُتَنَبِّي إلى كافور في بدئها وختامها لا تقف عند حافة المدح فقط وإن تغلفت فيه وتوسلت به، ولكنها – في جوهرها – تقدم مسوغات الملك، وعوامل الكفاءة والتميز عبر خطابها الفتون بالسلطة والمتهوس بالحكم. وليس في هذا عجبٌ أو غرابة؛ إنما هو شأن الْمُتَنَبِّي وديدنه؛ إذ هو قد حسم أمره واتخذ قراره بأن يتملك على الناس مستخدماً كافوراً لأجل هذه الغاية. لقد أعلنها ساطعةً في أول قصيدة مدحه بها:

وغيرُ كثيرٍ أن يزورَك راجلٌ   فيرجعَ ملْكَاً للعراقين واليا

وقوله:

إلـى الـذي تهـبُ الـدولاتِ راحتُـه ... ولا يمـنُّ علـى آثـارِ موهـوبِ

والذي عندي أنَّ خطاب الملك وطغيان الأنا يتجلى أعظم ما يكون في بيت أبي الطيب الذي طبقت شهرتُه الآفاق، وهو قوله في حضرة سيف الدولة وبطانته من القادة والعلماء والشعراء:

فالخيـلُ والليـلُ والبيـداءُ تعرفنـي ... والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

فليس المهم في هذا البيت كثافة المجاز فيه من خلال تجليه الاستعاري الـذي عقلن غير العاقـل، وجعـل الحيـوان والجمـاد يتحسـس وجـود الْمُتَنَبِّـي فيعرفـه ويتجاوب معه في حميمية وتذاوت بدءاً بالخيل، وانتهاءً بالقلم؛ ولكنَّ المهم المهم في معنى البيت!! هو الخطـاب الـذي يجهـر بـه باذخـاً في سـفوره وانكشـافه حـدَّ التحدي والتعالي، بله حدَّ التفوق على الحاضرين قاطبةً بمن فيهم الأميـر/ الملـك سيف الدولة الحمداني الذي يتجه إليه الخطاب قبل غيره ممن يتداولونه في المقام السلطوي. لقد توسـل الْمُتَنَبِّـي بفتنـة الاسـتعارة وظلالهـا الجماليـة في محـراب بلاغتها إلى فتنة الخطاب الأمثولة، خطـاب الأنـا المتنبويـة في بهـاء كمالهـا وهيبـة جلالها وتمام استوائها عـلى النـاس قاطبـةً. ولقـد آتـى الخطـابُ أُكُلَـه في المقـام الحيوي لتداوله تواً؛ مفصلاً حيثيات التفوق المتنبوي على من سـواه عبـر أسـطرة الشخصية والعروج بها إلى غواية أبطال الملاحم الآلهة أو أنصاف الآلهة جرياً على سنن اليونان في ملاحمهم وأساطيرهم. ولقد فطن أبو فراس الحمـداني لمـا حشَّـده الْمُتَنَبِّي في بيته هذا، وأدرك ما فيـه مـن عمـق المعنـى وقـوة الخطـاب؛ فـأيقن أنَّ الْمُتَنَبِّي قد شاء مجاوزة المساواة، وقرر مفارقة قساطيس المُلْـكِ إلى حيـث خَلْـقُ عالمٍ أثيري أو عالم المُثُل الذي يربو على أبهة السلاطين، وفخامة الملـوك، وسـطوة الحكام؛ فما كان منه إلَّا أن استفزه المعنى وأقلقه الخطاب وقـد أيقـن منـه قصـد الْمُتَنَبِّي إظهار دونيته هو وغيره من الحاضرين؛ فقال له واشياً بالوقيعـة بينـه وبـين الأمير: «وما أبقيتَ للأمير، إذا وصفتَ نفسـك بالشـجاعة والفصـاحة، والرياسـة

والسماحة، تمدح نفسك بما سرقته من كلام غيركَ وتأخذ جوائز الأمير؟!»

إنَّ استلهام مغزى هذه الواقعة شعراً ونثراً، يدحض يقيناً مقولة الشحاذة التي يستطيب بعض القوم لوكها واسعذاب تكرارها. لقد كشف الْمُتَنَبِّي في هذه المناسبة – تحديداً– عن تحديه الأكبر وتجليه الأعظم؛ حينما قال غير آبهٍ بأحدٍ ملكاً كان أم سوقةً:

سيعلمُ القومُ ممن ضمَّ مجلسُنا ... بأنَّني خيرُ من تسعى به قدمُ

أكانت نفسُه المتعاظمةُ تجرؤ على قول هذا الكلام وهو طامعٌ في شحاذةٍ؟! أم إنه خطاب المُلْكِ، بله خطابُ ما فوق الملك من تمام الخلق، وكمال الذات، وجلال الهمة، ومطلق الطموح؟ بل إنك إن شئتَ ووافقتني – ونحن نأمل منك ونسعد بك – فإنك تستنبط حقيقةً مذهلةً مؤداها أن هذا الخطاب الملكي أو السلطوي بما ينطوي عليه من آمالٍ وأحلامٍ وأوهامٍ، هو سليل خطاب النبوة التي تنبَّأ بها الْمُتَنَبِّي في بادئ أمره، ثُمَّ تحول بها من الديني إلى الجمالي حينما اصطدم بجدار الدين وصلابة الإيمان في المجتمع. ورد عن أبي علي الفارسي أنه قال: «قيل للمتنبي على منَ تنبأتَ؟ قال: على الشعراءِ.فقيل: لكلِّ نبيٍ معجزةٌ فما معجزتك؟ قال: هذا البيت:

ومن نكدِ الدُّنيا على الحرِّ أن يرى ... عدواً له ما من صداقتِه بدُّ

وورد عن أبي الفتح عثمان بن جني وقد كان راوية الْمُتَنَبِّي وأول من شرح شعره، أنه قال: «سمعتُ أبا الطيب يقول: إنما لُقِّبتُ بالْمُتَنَبِّي لقولي:

أنا تربُ النَّدى وربُّ القوافي ... وسِمامُ العدى وغيظُ الحسودِ

أنا في أمةٍ تداركها اللـ ... ـهُ غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ

وما مقامي بأرضِ نخلةَ إلَّا ... كمقامِ المسيحِ بين اليهودِ

وإزاء هذه الأبيات إنَّا لنرجو منك ونأمل فيك أن تترفع هُنَيْهَةً عن زمانة الثرثرة، ولجج الحجاج في شأن تنبؤ الْمُتَنَبِّي من عدمه؛ لتصرف قصدك كله إلى ما

نحن بصدده من خطاب النبوة وعلاقته بخطاب الأنا والمُلْـكِ؛ لـتعلم علـم عـين اليقين أن منشأ الخطاب (أنا) راضت العالم المحيط بها؛ فأدركت من نفسها فتوتهـا وعبقريتها الفذة؛ فشاءت أن تتملك الناس بالنبوة وفشلت، ثم وقـع منهـا التحـول من الديني إلى الجمالي فتوسلت المُلْكَ بالشعروفشلت!! ولم تجد لها ميداناً تصول وتجول فيه غير ممالك الشعر التي احتازتها عن جدارة واستحقاق غير منازع فيها.

وكان اليقين من سيادة هذه السلطة في دنيا الشعر هو مبعث الندية وحيثية المساواة مع الملوك والأمراء فخاطبهم من منبر النظير، وكلمهـم مـن سُـدة الكفـاءة رأسـاً برأسٍ وعيناً بعينٍ؛ فأشرك نفسه معهم في مدحهم على نحـو مـا أسـلفناه لـك فيمـا حبَّرْنَاه. ولعلنا لا نجاوز الحقَّ في كثيرٍ أو قليلٍ إذا زعمنا غيـر متهيبـين أن الْمُتَنَبِّـي كان ينطوي على عقيدةٍ مؤداها ليس محض المساواة في لغة الخطاب أو الكفـاءة في مقام المُلْكِ؛ وإنما يقينُ التفوق بالعبقرية النادرة والنفس الكبيرة الأبيَّة التي أملـت عليه إلحاح صيغة التصغير لأهل عصره قاطبةً ملكاً وسوقةً لاحتقـاره إيـاهم؛ فـإذْ بك ترى الأهل «أهيلاً» وتتلبس بحالة كافور وهو الملـكٍ، وقـد صـار «كـويفيراً» وأصبح «خويدماً» وترى في كل شـاعرٍ ينافسـه «شُـويعراً». فهـل ترصـد في هكـذا خطابٍ دونيةً أو صغاراً يستوجب الشحاذة أو يقبل المهادنة؟ كلَّا! بل أنت تدهش لهذه الجرأة العجيبة الغريبة التي يتطاول بها الْمُتَنَبِّي على الملوك؛ من حيث إيمانـه الحاسم أن المجد قائم على تضـريب أعنـاقهم. تأمـلْ بذاخـة الخطـاب وشراسـة الصراع ضد ملوك عصره في هذه الصيحة العارمة التي تلبس ثوب الحكمة البالغة:

ولا تحسـبنَّ المجـدَ زقـاً وقيـنةً ... فما المجدُ إلَّا السيفُ والفتكةُ البكْـرُ

وتضريبُ أعنـاقِ الملـوكِ وأنْ تُـرى ... لك الهبواتُ السودُ والعسكرُ المجرُ

وتركُـكَ في الـدنيا دويـاً كأنـما ... تـداولَ سـمعَ المـرءِ أنملُـه العشْـرُ

وكذا خطاب الوعيد والتهديد في قوله:

ميعـادُ كـلِّ رقيـقِ الشـفرتين غـداً ... ومن عصى من ملوكِ العُرْبِ والعجمِ

فإذا أنت أدركت من خطاب أبي الطيب هذه الثورة العنيفة، وأيقنت منه حجم احتقاره ملوك عصره في سياقهم التاريخي والسياسي، أمكن لك - بالنقيض - أن تتخيل ضخامة هذه الذات المتنبوية، وحيثيات مخاطبتها الملوك مخاطبة الأنداد أو المتفوقين عليهم. انظر إلى مدارات الأنا المتنبوية في عينةٍ يسيرةٍ من شعره:

أمطْ عنكَ تشبيهي بما وكأنَّه … فما أحدٌ فوقي ولا أحدٌ مثلي

وقوله:

أريدُ من زمني ذا أن يبلغَني … ما ليس يبلغُه من نفسِه الزمنُ

وقوله:

ولو برزَ الزمانُ إليَّ شخصاً … لخضَّبَ شَعْرَ مفرقِه حسامي

وما بلغتْ مشيئتَها الليالي … ولا سارتْ وفي يدها زمامي

وقوله:

واقفاً تحتَ أخمصِ قدرِ نفسي … واقفاً تحت أخمصي الأنامُ

وهلمَّ جراً يمكن لأي مطالعة يسيرة أن تقف على صلابة هذه الحقيقة في شعر الْمُتَنَبِّي وأن تندهش لطغيانها فيه بحيث تشكل معلمه الأهم؛ وهي الحيثية ذاتها التي جلبت له الإحنَ والمحنَ وجرَّت عليه المصائب من كل حدبٍ وصوبٍ تنافساً وكيداً وعداوةً لا حياء لها ولا شفاعة فيها، كما هي ذاتها متن الخطاب الملكي الذي ينفذه الْمُتَنَبِّي مدحاً إلى الملوك الآخرين، ثم اعقل الأمر كلَّه ظاهره وباطنه؛ لتدرك يقيناً لا ريب فيه، ما مقدار الوهم والحقيقة، أو الحق والباطل في مثلبة التكسب وتهمة الشحاذة؟ وما ذلك على ملكة العدل، وقسطاس النَّصَفَةِ منك ببعيدٍ!

٢ - خِطَابُ الحبيبِ الحبيبَ:

ذكر الشيخ يوسف البديعي صاحب «الصبح المنبي عن حيثية الْمُتَنَبِّي» أن «من بدائع الْمُتَنَبِّي مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب

والصديق مع الإحسان والإبداع، وهو مذهب له، تفرد بـه، واسـتكثر مـن سـلوكه اقتداراً منه وتبحراً في الألفاظ والمعاني، ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء، وتـدريجاً لها إلى مماثلة الملوك.»

وإزاء هذه الظاهرة ذات الفرادة والسـبق، وذات الأصـالة والاتسـاع بحيـث صارت مذهباً له انماز به من أغياره الشعراء المشابهين والمنافسين، فإننا نتسـاءل: لماذا مسلك الحب أو التحبب الذي شاءه الْمُتَنَبِّـي وسـيلة إلى الممـدوح؟ ولعـل الشيخ البديعي كان واضحاً ومباشراً حينما حيَّثَ التعلة بـثلاث: القـدرة الشـعرية لفظاً ومعنىً، الامتياز من عادية الشعر ومقايسـة الشـعراء بكسـر النسـق واختـراق الناموس، مماثلة الملوك. غير أنَّ الذي يهمنا هنا من تيمة «الحب» في خطاب مدح الْمُتَنَبِّي ملوك عصره، ليس ما ذكره الشيخ فقط، وإنَّا لنقرُّ له بإصـابة كبـد الحقيقـة وملامسة صميمها في شأن الْمُتَنَبِّي، ومع ذلك يبدو لي أن شأن التوسـل بالحـب إلى الممدوح راجع إلى وعي الْمُتَنَبِّي الشفيف ومكره الماكر بما في عاطفة الحـب مـن فضيلة نسـف المسـافات، وكسـر الحـواجز، ورفـع الكلفـة، ومهـارة التسـلل إلى النفوس وطياتها، وسكنى القلوب وأسرارها. لعَمْرِى لقد شاء الْمُتَنَبِّي أن يدفع عن نفسه مثلبة التكسب بالشعر، وتهمة الشحاذة وما تستجلبه مـن وضـاعة وانحطـاط عن علية الأقدار، وسماقة المناصـب والمناقـب؛ فـدخل إلى ممدوحيـه مـن هـذه الحافة ذات السحر والدلال، وصاحبة الرفعة والسمو؛ من حيـث إمكانهـا الفـائق على كشف الثراء الإنساني في الشخصية، والرقي به إلى مصاف علويـة مـن العـروج المثالي والرفعة الأخلاقية؛ بحيث يستوجب الاستثناء مـن المقـيس المعهـود مـن خلائـق الشـعراء، ويسـتلزم التبجيـل والاحتـرام بعيـداً عـن الدونيـة والارتـزاق والتزلف. من حافةٍ أخرى، أكاد أزعم أن أبا الطيـب اتكـأ عـلى الانثيـال العـاطفي وسيولة التحبب إلى ملوكه الممدوحين دفعاً منه لحسد الحسَّاد ومكائـد الكائـدين التي بَذُخَتْ وأسرفت في البذخ؛ رغبةً منهم في التخلص منه، وإزاحته عـن صـدارة المشـهد بكـل مشـيئة كانـت أو حيلـة ممكنـة. إنَّ الحـبَّ يوجـب الإخـلاص،

والمكاشفة، والصدق والمصادقة؛ ومن ثم الذود عن الحبيب وحمايته من الأخطار والدسائس. الحبُّ رغبةٌ أصيلةٌ وصادقةٌ في تَمَثُّلِ الآخر، والتمسك بـه، والتمـاهي معه من باب الكفاءة ومولج الإعجاب والمؤانسة؛ وبه فهو مسوغٌ كبيـرٌ لتبرير كـل عطاءٍ ممكنٍ، أو إقامة وادعة، أو ديمومة تُرْجَى. لذا يستحضر الْمُتَنَبِّي رصيده مـن الحب حائط صدٍّ منيعاً في أعنف مواجهة له وأشرسها مع خصومه؛ كادت تودي به في حضرة سيف الدولة. لك أن تُفعِّل بصيرتك النقدية إلى حدودها القصوى تجـاه هذا النص الأخير لأبي الطيب في مدح الحمداني:

واحــــرَّ قلبـــاهُ ممـــن قلبُـــه شـــبمُ ... ومنَ بجسمي وحالي عنـده سَقَمُ
مـالي أكـتِّمُ حبّاً قـد بـرى جسـدي ... وتدَّعي حبَّ سيفِ الدولـةِ الأمـمُ
إنْ كـــان يجمعُنـــا حـــبٌّ لغُرَّتِـــه ... فليـتَ أنَّـا بقـدرِ الحـبِّ نقتسِـمُ

فهذا النص المثخن بلغة الحب والعتاب، تنتظمـه الثنائيـات المتقابلـة الآتيـة: حرارة المحب/ برودة المحبوب، المرض/ الصحة، الكتمان/ العلن، الصـدق/ الادعاء، الفرد/ الأمم، الْمُتَنَبِّي/ الشعراء، الْمُتَنَبِّي/ سيف الدولة، العدل/ الظلـم في القِسْمَةِ. وهذه الثنائيات الضـدية الكثيفـة إلى حـد التبـذير الـدلالي، هـي معـين الخطاب الصراعي الحـاد في وطـأة ضـرامه وتـأجج حممـه المتشـظيةبين الْمُتَنَبِّـي وحساده الذين ضاقوا به ذرعاً، وبرموا منه أشدَّ البرم وأغلظه؛ فأبرموا أمـرهم عـلى الفتك به، والقضاء عليه من غير أسفٍ ولا شفقة. ولئن كان أبو الطيب قد نجا مـن مهلكة الموت والعدم، فقد وقع فريسة البعد والارتحال عن سـيف الدولـة خوفـاً على حياته، وطمعاً فيما عند كافورٍ الأخشيدي من مطمح الحكـم وحلـم الرياسـة والملك. غير أنَّ المهـم في الـنص هـو لغـة الخطـاب العـاطفي فيـه بـين الشـاعر والأمير/ الملك وما فيها من زخات العتاب واللوم وحثَّه الحثيث على الإحسـاس به، وإدراك شأوه من الصداقة والحب. والخطاب المتنبوي هنا خطابٌ شـفيفٌ في إبانته عن مفارقـة الصـدق والكـذب، أو الحقيقـة والادعـاء عبـر صـيغة تعجبيـة استنكارية بالغة الأخذ والوخز:

مـالي أكـتِّمُ حبـاً قـد بـرى جسـدي   وتدَّعي حبَّ سيفِ الدولةِ الأممُ؟!

ولك في هذا البيت أن تتقـراه وئيـداً لتـنعم منـه بفتنـة الأسـلوب الإنشـائي، الاستفهامي، التعجبي، وما يُراد منه من استنكارٍ يكشف به الْمُتَنَبِّي هـول الخديعـة التي يتعرض لها سيف الدولة من لدن الآخرين المدعين حبه والإخلاص لـه، ثـم انظر برويةٍ إلى الصيغة الصرفية التفعيلية المكتظـة بالشـعور والمفعمـة بالاحتـدام وبالضغط: «أُكَتِّمُ» لتستشف منها كبرياء المحب، ورفعة نفسه عـن الزلفـى بـرغم صدقه في الحـب، وإخلاصـه في المـودة والشـعور، ثُـمَّ تأمـل عـلى مهـلٍ فحـوى الاستعارة التي أنسنت الحبَّ ومنحته خصيصة البَرْي وما يترتب عليهـا مـن نحـلٍ وضنًى ناجمين عن السقم الذي داهم الْمُتَنَبِّي وأتى عليه فأضعفه؛ فيما محبوبه غيـر حاسٍّ به؛ وفيما الآخرون غارقون في حمى الادعاء وبذاخة التزلف. وأنت على هـذه الحال من الوعي بالخطاب المتنبوي؛ لكأنِّي بك تُمسك بتلابيب الذات المتنبويـة وهي تنسج ملحمتها المذهلة بتنصيب الذات المفردة قبالة العالمين من الأمم على وقعِ فتونٍ من البطولة والصبر والاحتمال والمقاومة والصدق الصدوق. إنـه فعـل الأسطرة التي تصـل بالمجـاز إلى تخومـه القاصـية فتجتازهـا إلى مـا وراءهـا مـن العجائبي وغوايته بالسحر وبالجمال الإبداعيين؛ من حيث أمكن لأبي الطيـب أن يقيم الحب سلطاناً على السلطان، ويجعـل منـه حجـةً ناصـةً في التـدلال والبيـان؛ فاستعذب تكراره في البيت وفي النص تصريحاً وتلميحاً مبنّكاً لـه في الخطـاب وفي المقام على هذا النحو الأثيري في الدلال وفي العتاب. فإذا نحن أدركنـا مـن الـنص ذلك كله، أدركنـا كـذلك كفـاءة الخطـاب المتنبـوي في تحييـث المسـاواة ونفـي التكسـب وإزاحـة الشـحاذة اللـذين لا يمكنهمـا التوشـي بهكـذا خطـابٍ مـدلٍّ محبٍّ.وهذا عينه ما يتواتر سجيةً عفويةً في شعر الْمُتَنَبِّـي تجـاه سـيف الدولـة مـن قبلُ، وتجاه آخرين ممن مدحهم. ولنا أن نتأمل قوله في الحمـداني نبعـاً مـن معـين الحب والملك:

شـاعرُ اللفـظِ خدْنُـه شـاعرُ المجـ   ـدِ كلانـا ربُّ المعـاني الـدقاقِ

فهو إذْ يمنح الأمير/ الملك صفة الشعر، يمنح نفسه قبالته صفة المُلْكِ. وبذلك تُقامُ المساواة، وتُردمُ الهوة الفاصلة بين المادح والممدوح اتكاءً على أمثولة الحب وسحرها البابليِّ العتيق. هكذا يصنع الْمُتَنَبِّي نسقه الخاص في المدح حباً:

إذا كان مدحٌ فالنسيبُ المُقدمُ ... أكلُّ فصيحٍ قالَ شعراً متيمُ

لَحُبُّ ابن عبد اللهِ أولى فإنّهَ ... به يُبْدَأُ الذكرُ الجميلُ ويُخْتمُ

أطعتُ الغواني قبلَ مطمحِ ناظري ... إلى منظرٍ يصغُرن عنه ويعظمُ

والآكدُ في ذلك كله، أنَّ الْمُتَنَبِّي لم يكن طارئاً على هذه الخصيصة، ولا مستجلباً لها من الآخرين، ولا هي مخصوصة بملك من دون البقية الأُخر، وإنما هي نسق مستقل به، ومكينٌ لديه في الأصالة والفرادة. فإذْ يرتحل عن سيف الدولة ويَمْثُلُ في مقام كافورٍ، يعزف في المدح لحنه الآسر حباً والتياعاً:

أُغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ ... وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ

أمَا تغلطُ الأيامُ فيَّ بأنْ أرى ... بغيضاً تُنائي أو حبيباً تقرِّبُ

وها هو يتكلم في مسألة المدح والمال والحب حاسماً الحكم فيها على هذا النحو:

وفي النَّفسِ حاجاتٌ وفيك فطلانةٌ ... سكوتي بيانٌ عندها وخطابُ

وما أنا بالباغي على الحبِّ رِشوةً ... ضَعيفٌ هوى يُبغى عليه ثوابُ

وقوله:

وإنَّ مديحَ الناسِ حقٌّ وباطلٌ ... ومدحُك حقٌّ ليس فيه كِذابُ

إذا نلتُ منك الودَّ فالمالُ هينٌ ... وكلُّ الذي فوق الترابِ ترابُ

وما كنتُ لولا أنتَ إلَّا مهاجراً ... له كلَّ يومٍ بلدةٌ وصحابُ

ولكنَّك الدُّنيا إليَّ حبيبةً ... فما عنك لي إلَّا إليك ذهابُ

وقوله:

ولو لم تكنْ في مصرَ ما سرتُ نحوهـا　　　بقلبِ المشوقِ المستهامِ المُعـذَّبِ

فلمَّا فارق كافوراً وألقت به عصا ترحاله عند ابن العميد، ما خرج عن النسـق، ولا حاد عن الطريق؛ فهاهو المعين ذاته يمتاح منه الخطاب عينه:

تفضــلت الأيــامُ بــالجمعِ بيننــا　　　فلمّا حَمِـدنا لمْ تُـدمنا علـى الحمـدِ
فَجُـدْ لـي بقلـبٍ إنْ رحلـتُ فـإنني　　　مُخَلِّفُ قلبي عندَ من فضـلُه عنـدي

... وبعدُ، ألستَ ترى معي أنَّ الإنصاف – والإنصاف شريعة – يقتضـي منـك نفي مثلبة التكسب، وإزاحة تهمة الشحاذة المقيتة عن أبي الطيب؟ وإنك إنْ شئتَ لدانةً في الحكم، ومرونةً في التقويم، رجَّحتَ هذه الكِّفةَ على ضـرتها ونقيضـها مـن أمر الْمُتَنَبِّي؟ وإني لأعلمُ علمَ يقينٍ أنَّ هنـاك مـن يلـزم العـدل ويتحـرَّى النَّصَـفَةَ؛ فيجلُّ أبا الطيب عن هذه العيبة، ويسمو به عن هـذه السفاسـف؛ ليضـعه موضـعه الذي حكم به التاريخ، وهوخير ناقد حصيفٍ أمين، وأعلم – أيضا – أن هناك مـن يرفض ذلك كلَّه، ويذهب في أبي الطيب غير مذهبنا، وهو حقُّه الذي نضـمنه لـه في الرؤية والتعبير، لكنَّا نأمل ممن هذه وجهتُه أن يعرض أطاريحـه التـي تُلـحُّ عليـه، ويلجُّ بها، في إطار الرأي النسبي متنصلاً من آفة القطع باليقين.

أهم المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: الدواوين الشعرية:

- أحمد بن الحسين (الْمُتَنَبِّي) ديوان أبي الطيب الْمُتَنَبِّي، شرحه وكتب هوامشه: مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، د.ت.

- ديوان أبي الطيب الْمُتَنَبِّي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه، ووضع فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ط١، د.ت.

- ديوان الْمُتَنَبِّي، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

- أحمد شوقي، الشوقيات، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٦١م.

- الحسن بن هانئ (أبو نواس) ديوان أبي نواس، شرح: مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ١، ٢٠٠٣م.

- الفضل بن قدامة العجلي (أبو النجم) ديوان أبي النجم العجلي، تحقيق: علاء الدين أغا، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨١م.

- أمل دنقل، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت.

- جرير بن عطية، ديوان جرير، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠م.

- جندح بن حُجر (امرؤ القيس)، ديوان امرئ القيس، تحقيق: حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٩م.

- حبيب بن أوس (أبو تمام) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، قدم له، ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

- حميد بن ثور الهلالي، ديوان حميد بن ثور الهلالي، جمعه وحقق: محمد شفيق البيطار، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ٢٠١٠م.

- خويلد بن خالد (أبو ذؤيب الهذلي)، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد، ٢٠١٤م.

- زياد بن معاوية (النابغة الذبياني) ديوان النابغة، شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨م.

- أبو الحسن علي بن العباس،ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.

- غيلان بن عقبة العدوي (ذو الرمة) ديوان ذي الرمة، شرح: الباهلي، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للنشر والتوزيع والطباعة، السعودية، ١٩٨٢م.

- نزار قباني، الرسم بالكلمات، منشورات قباني، بيروت، ١٩٧٠م.

- همام بن غالب (الفرزدق) ديوان الفرزدق، تحقيق: عبد الله إسماعيل الصاوي،المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٣٦م.

ثالثاً: أهم المعاجم العربية:

- جمال الدين بن منظور (أبو الفضل) لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٢م.

- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ٢٠١١م.

- محمد بن يعقوب (الفيروزآبادي) القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م.

رابعاً: أهم المراجع العربية:

- أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

- أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، دار مجلة آفاق، بيروت، ١٩٥٩م.

- الحسن بن بشر (الآمدي) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت.

- الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- شاكر عبد الحميد، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٣٨٤، ٢٠١٢م.

- عبد الرحمن عبد السلام محمود، فتنة التأويل: الْمُتَنَبِّي من النص إلى الخطاب، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٦م.

- عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، ٢٠١٢م.

- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين الْمُتَنَبِّي وخصومه، تحقيق: هاشم الشاذلي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٨٥م.

- عمرو بن بحر (الجاحظ) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام

هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨م.

- عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، نشر مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨م.

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

- محمد بن الحسن الحاتمي، الرسالة الحاتمية، مطبعة الجوائب، إستانبول، د.ت.

- محمد بن يحيى (أبو بكر الصولي) أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر، وآخران، قدم له: أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، د.ت.

- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.

- يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية الْمُتَنَبِّي، تحقيق: مصطفى السقا، محمد شتا، عبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

خامساً: الشبكة العنكبوتية.

فهرس الكتاب